



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

MODERNIDADE ENCOMENDADA

A INVERSÃO DA KUNSTWOLLEN COMO PROJETO
POLÍTICO NA CONSTRUÇÃO DE GOIÂNIA

MELISSA NASSER SILVA

GOIÂNIA
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): Modernidade Encomendada: a inversão da *kunstwollen* como projeto político na construção de Goiânia.

Título do trabalho: Melissa Nasser Silva

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Melissa Nasser Silva, Discente**, em 30/06/2026, às 22:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Thalita Pereira Da Fonseca, Professora do Magistério Superior**, em 04/07/2026, às 14:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6296693** e o código CRC **C12FECF6**.

Referência: Processo nº 23070.025285/2026-19

SEI nº 6296693

MELISSA NASSER SILVA

**MODERNIDADE ENCOMENDADA: A INVERSÃO DA
KUNSTWOLLEN COMO PROJETO POLÍTICO NA
CONSTRUÇÃO DE GOIÂNIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Arquitetura e Urbanismo, da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Bacharela em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração:

Orientador(a): Dra. Thalita Pereira da Fonseca

GOIÂNIA

2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Melissa Nasser

MODERNIDADE ENCOMENDADA [manuscrito]: A INVERSÃO DA KUNSTWOLLEN COMO PROJETO POLÍTICO NA CONSTRUÇÃO DE GOIÂNIA / Melissa Nasser Silva. - 2026.

LXIX, 69 f.:

Orientadora: Prof(a). Dra. Thalita Pereira da Fonseca

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Arquitetura e Urbanismo, Goiânia, 2026.

1. Vontade de Forma. 2. Projeto Político. 3. Era Vargas. 4. Goiânia. 5. História do Urbanismo.

I. Fonseca, Thalita Pereira da , orient. II. Título.

CDU 72



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos vinte e cinco dias do mês de junho do ano de 2026 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “**Modernidade Encomendada: a inversão da *kunstwollen* como projeto político na construção de Goiânia**”, de autoria de Melissa Nasser Silva, do curso de Arquitetura e Urbanismo, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pela orientadora, prof.^a Dr.^a Thalita Pereira da Fonseca (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: prof.^a Dr.^a Adriana Mara Vaz de Oliveira (FAV/UFG); prof. Dr. Fernando Antonio Oliveira Mello (FAV/UFG) e prof. Dr. Eurípedes Afonso da Silva Neto (UEG) . Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição da estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de 8,0 (oito), tendo sido o TCC considerado aprovado.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Thalita Pereira Da Fonseca, Professora do Magistério Superior**, em 26/06/2026, às 17:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriana Mara Vaz De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 26/06/2026, às 18:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Antonio Oliveira Mello, Professor do Magistério Superior**, em 26/06/2026, às 18:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eurípedes Afonso da Silva Neto, Usuário Externo**, em 29/06/2026, às 09:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6209170** e o código CRC **516B5513**.

Resumo

Este trabalho investiga a fundação de Goiânia a partir do conceito de *Kunstwollen* (*vontade de forma*) desenvolvido por Wilhelm Worringer em *Abstraktion und Einfühlung* (1908). Em sua formulação original, a *vontade de forma* emerge organicamente a partir da sedimentação de camadas de significado, hábitos mentais e o momento histórico, que geram uma forma de relação entre o homem e aquele mundo. O presente trabalho propõe que o projeto político da Era Vargas, ao construir Goiânia o fez segundo uma nova *vontade de forma*, encomendando uma modernidade exógena que operaria uma inversão estrutural do conceito worringeriano. O traçado racionalista de Atílio Corrêa Lima, a linguagem Art Déco das edificações institucionais e as normas de ocupação do solo atuaram não como expressão de uma vontade coletiva baseada em uma *comunidade de sentido*, mas como dispositivos de uma pedagogia espacial de poder, destinados a produzir retroativamente o homem moderno que o regime pretendia forjar.

Palavras-Chave: *Vontade de Forma*, Projeto político, Era Vargas, Goiânia, História do Urbanismo

Abstract

*This paper investigates the founding of Goiânia through the concept of Kunstwollen (will to form) as developed by Wilhelm Worringer in *Abstraktion und Einfühlung* (1908). In its original formulation, the will to form emerges organically from the sedimentation of layers of significance, mental habits and the historical moment, which together generate a certain relationship between man and that world. The present study proposes that the political project of the Vargas Era, in building Goiânia, did so according to a new will to form, commissioning an exogenous modernity that would enact a structural inversion of the Worringerian concept. The rationalist urban plan of Atílio Corrêa Lima, the Art Déco language of institutional buildings, and the land-use regulations operated not as expressions of a collective will rooted in a community of shared significance, but as instruments of a spatial pedagogy of power that meant to retroactively manufacture the modern man the regime sought to forge.*

Keywords: *Will to form, Political project, Vargas Era, Goiânia, Urban history*

AGRADECIMENTOS

Ao concluir esse trabalho eu sou pura gratidão. Agradeço à minha mãe, que me sonhou e me fez quem eu sou, por seu apoio, colo e orientação ao longo de todo o doloroso processo de escrita desse trabalho e de uma vida toda, minha referência maior de professora, de estudante e de ser humano, que me motiva a ser sempre melhor, me segura para não enlouquecer em autoexigência e que, mesmo com medo, nunca cortou minhas asas, se prontificando simplesmente a ser pouso nas vezes em que, inevitavelmente, eu caio. Sou grata à minha família, meu pai, pelos sacrifícios e dificuldades enfrentados para poder ser a base de tudo e me dar uma vida melhor do que a que ele teve, pelas preocupações e cuidado, aos meus irmãos, meu cunhado, tios e primos, que me lembram, mesmo em meio as tempestades, mesmo quando eu esqueço, de quem eu sou e onde eu pertenço.

Agradeço ainda aos meus amigos, que seguraram a minha mão nessa caminhada, com quem compartilhei sofrimentos e sorrisos ao longo da jornada acadêmica, tem coisas que só são entendidas entre pares e sou grata por ter vocês, para chorar, rir, ficar indignada e dividir a experiência universitária. Para sempre serei grata pelos pitacos de vocês e sentirei falta de dividir o ateliê, a prancheta, a tomada e o bolo.

Agradeço à minha orientadora, Thalita, que me formou a pesquisadora que sou ainda na iniciação científica, me ensinou a tirar leite de pedra e me guiou, me fazendo me empolgar pela primeira vez com a arquitetura. Thalita me acolheu nesse TCC em um momento de desespero e necessidade, seu suporte, seu olhar e sua vontade, tanto quanto a minha, de me ver alcançar esse objetivo são atestado da grande educadora que ela é.

Agradeço ao professor Bráulio Romeiro, que, ainda na matéria de projeto um, pegou a minha mão e me ensinou a projetar e principalmente a tornar o caminho pela vida acadêmica menos adoecedor. Se eu chego hoje na entrega do meu TCC é porque lá atrás Bráulio definiu que a minha meta era sobreviver à faculdade e quem sabe aprender a gostar dela no processo, e por esse olhar atento e cuidadoso serei eternamente grata.

Por fim, agradeço a Deus, que é muito pai de menina e cuida de mim nos mínimos detalhes, sempre.

SUMÁRIO

Introdução	8
1. A vontade de forma	13
2. <i>O governo Vargas e a instrumentalização da arquitetura: a vontade de forma como política</i>	21
3. O caso de Goiânia	30
3.1 As kunstwollens preexistentes	30
3.2 O discurso de modernidade e o pavor espiritual do espaço	39
3.3 O plano e a forma como encomendas do Estado	44
Considerações finais	59
Referências	64

Introdução

Wilhelm Worringer foi um historiador de arte alemão que desenvolveu uma teoria importante, segundo a qual toda arte produzida tinha características que respondiam em algum nível a uma necessidade psicológica do artista e de sua época, fosse por *abstração* e fuga do mundo, ou por *empatia* e aproximação com ele. Esses impulsos manifestavam-se coletivamente em cada época, gerando uma *Kunstwollen*, ou, aqui traduzido, *vontade de forma*¹. Isto é, o desejo comum aos homens de uma época, que muito dizia sobre a forma que eles, naquele momento, se relacionavam com o mundo.

O conceito de *Kunstwollen*, cunhado por Alois Riegl e amplamente explorado por Worringer, interpretava a história da arte como uma história do espírito humano, da consciência cultural e da visão de mundo, sendo assim uma manifestação do *Zeitgeist* de sua época.

A *vontade de forma* foi analisada por Worringer em diversas épocas, a partir do estudo dos estilos de cada período, uma vez que eles demonstrariam justamente a manifestação dos anseios dominantes naquela sociedade. Quando muitos artistas demonstram *vontades de forma* voltadas à *abstração*, por exemplo, com características compartilhadas dentro daquele contexto, forma-se um estilo que busca, inconscientemente, satisfazer essa vontade (Worringer, 1997).

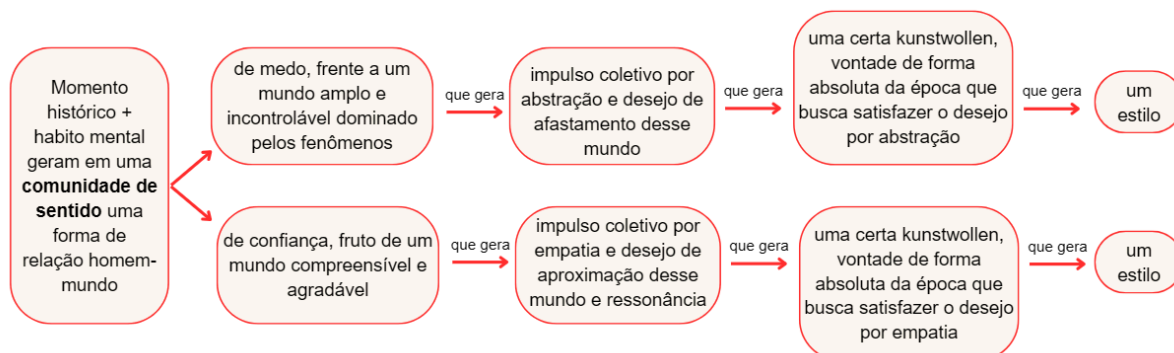
Essa busca inconsciente pode, posteriormente, passar por intelectualização que buscaria compreender os instintos que a geraram e as razões sociológicas e antropológicas para o surgimento desses instintos, mas para Worringer, em princípio, ela é simplesmente instinto, não algo premeditado.

Isso implica entender que todo estilo que se torna dominante e significativo de uma época em um certo local, alcança essa predominância pela concordância das *vontades de forma* dos artistas dessa época e pela ressonância com o público, que por integrar o mesmo corpo social, recebe os mesmos estímulos e acaba, predominantemente, tendo necessidades parecidas por *abstração* ou por *empatia*, a

¹ Entendemos que alguns pesquisadores traduzem o mesmo conceito como *vontade de arte* ou mesmo *querer artístico*, entretanto, para fins desse trabalho, a tradução *vontade de forma* foi adotada, partindo da versão lida do material de Worringer que, em sua versão em inglês de 1997, traduzida do alemão por Michael Bullock, apresenta o conceito como *will to form*. Acreditamos que *vontade de forma* explica melhor a ideia que aqui apresentamos, sendo algo que ultrapassa a arte, mas fala também sobre a *forma* de viver, de se comportar e de interagir com o mundo, estando presente em diversas esferas de uma sociedade.

depender da época (Worringer, 1997). A lógica do conceito segue destrinchada no diagrama abaixo (Figura 1).

Figura 1 - Quadro síntese dos conceitos Worringerianos.



Fonte: elaboração própria.

Worringer (1997) se dedica, também, a refletir acerca da inexistência de uma preexistência local, ou mesmo um povo, ao qual responder. Em épocas antigas, as construções feitas *ex nihilo* em um lugar novo seguiam as limitações dos materiais disponíveis no local e, depois de atendidas as necessidades básicas do abrigo primordial, quando já houvesse fôlego, se faria arquitetura — entendida pelo autor como forma de arte, aquela que nasce de um princípio ordenador e com uma intenção além do simples abrigo dos fenômenos e compartimento de suas funções.

Sua forma se aproximaria da existente no imaginário de seu construtor que, em muitas instâncias, derivava de um estilo forte na mesma época em outro lugar. Uma cidade nova do interior da Grécia imitaria, na medida de suas limitações, o modo de construir predominante em Atenas ou alguma outra parte daquela nação em seu tempo, seguindo seu imaginário, senso comum ou os tratados de edificação existentes que ditariam o que seria a boa arquitetura. Aquele era seu mundo, mesmo que não houvesse ali uma cidade antes, havia naquela nação uma forma de pensar e construir dominante, que respondia a uma mesma matriz: o ideário grego antigo. Já em um mundo moderno², mais conectado e aberto, há muito mais

²Conceitua-se aqui a modernidade em sua acepção política e social, qual seja, a imposição estatal de uma ordem racionalizada, técnica e progressista voltada à ruptura com o passado e melhora infraestrutural do espaço. Não se confunde, neste marco teórico, o projeto de modernidade e modernização urbana de Goiânia com o modernismo enquanto corrente ou estilo arquitetônico *strictu sensu*. A despeito das confluências cronológicas com a emergência da arquitetura modernista no Brasil, a cidade é analisada sob a lente da modernidade como vontade de forma e instrumento de intervenção ideológica na sociedade.

possibilidades, estilos de diferentes locais nos quais se inspirar, e a primeira linguagem que ali se estabelece será escolhida, eleita entre diversas opções.

Este trabalho parte de uma questão específica: o que acontece quando a *vontade de forma* não emerge organicamente de uma comunidade, mas é deliberadamente escolhida e imposta por um projeto político? Goiânia, cidade planejada e construída na década de 1930 como parte de uma política de modernização e interiorização do Brasil, oferece-se como um estudo de caso para investigar tal inversão. A cidade foi fruto de iniciativas estatais que visavam ocupar o oeste do país, garantindo a soberania nacional naquelas terras até então consideradas pouco ocupadas, além de incentivar a agricultura e a pecuária e ser um ponto logístico importante para o país. A comissão designada pelo então interventor do estado Pedro Ludovico Teixeira escolheu para o local da nova capital do estado de Goiás a região próxima à, então, cidade de Campinas.

Com traçado original projetado por Atílio Corrêa Lima, alterado e concluído por Armando de Godoy e a construção pela companhia Coimbra e Bueno, Goiânia tinha uma função política declarada: ser símbolo de modernidade, progresso e futuro, um monumento aos ideais defendidos pelo governo vigente. Para essa nova capital foi adotada portanto uma linguagem estética, uma forma que seria plantada no cerrado goiano, como uma imposição que pode ser considerada arbitrária, uma vez que não se apresenta como a materialização orgânica dos anseios de sua diminuta população, que ainda não vivia ali, mas antes, como uma encomenda estatal, um projeto político.

Os estudos que circundam a fundação de Goiânia, além do discurso oficial, encontrado nos projetos urbanos, jornais e discursos, passam pela análise dos planos e suas trajetórias históricas (Diniz, 2007; Daher, 2009), pela vinculação da linguagem arquitetônica e a construção da capital com a dinâmica do poder político na era Vargas (Coelho, 2002; Chaul, 2009; Silva e Melo, 2013) além de questões de identidade e pertencimento frente a essa nova cidade (Oliveira e Melo, 2017).

Pesquisadores como Janaina Silva (2022) e Neves e Laurentiz (2017) ampliam essa leitura ao explorarem as dimensões retóricas e simbólicas do planejamento urbano como ferramenta de reescrita histórica. Precursora da Marcha para o Oeste³, Goiânia teria operado como um dispositivo de apagamento e

³ A marcha para o Oeste foi uma política pública do governo de Getúlio Vargas que, a partir de 1938 buscava povoar as regiões do centro-oeste e norte do Brasil, até então com baixa densidade

reinscrição, estruturado pela aliança político-ideológica entre Pedro Ludovico e Getúlio Vargas. Nessa chave interpretativa, a cidade não teria sido apenas um conjunto de formas construídas, mas uma narrativa espacializada que buscava forjar uma nova realidade para a região (Rezende, 2021).

O **objetivo geral** deste trabalho é investigar a hipótese da inversão da *vontade de forma* (*Kunstwollen*), no sentido worringeriano, concebida como projeto político do governo Vargas na fundação e construção de Goiânia na década de 1930. Buscamos analisar as diferentes esferas em que essa inversão se manifesta, compreendendo o processo pelo qual a linguagem estética e a estrutura urbana não emergem de forma orgânica e instintiva de uma comunidade preexistente, mas são deliberadamente escolhidas, projetadas e implantadas de cima para baixo pelo poder estatal.

Como **objetivos específicos** temos:

- Examinar os fundamentos da teoria de Wilhelm Worringer, detalhando o conceito original de *Kunstwollen* e a sua mecânica;
- Analisar a instrumentalização da arquitetura e do urbanismo pelo Estado varguista, compreendendo o uso da forma como ferramenta de afirmação político-ideológica;
- Investigar a inversão da *Kunstwollen* no caso de Goiânia, analisando as diferentes formas e dimensões pelas quais o projeto da inversão da *vontade de forma* se articula na totalidade da cidade;
- Compreender de que maneira a inversão da *vontade de forma*, naquele contexto específico, constituía parte integrante de um projeto político.

Para a verificação da hipótese proposta, esta pesquisa caracteriza-se como um estudo de natureza teórica, histórica e documental, de abordagem qualitativa. A principal operação metodológica consiste na transposição analítica de categorias conceituais originárias da História da Arte e da Psicologia do Estilo para o campo da História da Arquitetura e do Urbanismo. Essa articulação interdisciplinar toma o aparato conceitual de Wilhelm Worringer como chave interpretativa para analisar a produção do espaço urbano no caso de Goiânia.

demográfica, integrando-as economicamente com o restante do país e impulsionando o ramo agropecuário e a exploração de recursos, como via de crescimento econômico, proteção e reafirmação da soberania nacional.

O percurso metodológico estruturou-se em três etapas articuladas. A primeira etapa consistiu no estudo da teoria worringeriana, compreendendo a lógica por trás do conceito de *Kunstwollen* e seus mecanismos de efetivação. A segunda etapa compreendeu o levantamento historiográfico, compreendendo a instrumentalização da arquitetura e da estética como ferramenta política na era Vargas. A terceira etapa se tratou da análise documental do caso de Goiânia, confrontando os relatórios técnicos e as matrizes formais do plano com os elementos da teoria de Worringer. Este cruzamento permitiu evidenciar e discutir as diferentes dimensões em que o processo de inversão da *vontade de forma* se manifesta na totalidade da nova capital.

1. A vontade de forma

Wilhelm Worringer tornou-se relevante para o campo da História da Arte a partir de sua tese de doutorado, *Abstraktion und Einfühlung*, posteriormente traduzida para outros idiomas. Seus conceitos chegaram ao Brasil como *abstração* e *empatia*.

O acadêmico completou sua obra em 1906 e apesar da época de sua publicação, Worringer não concentrou seus estudos nas vanguardas modernas. Antes, seu interesse estava nas formas de arte consideradas primitivas e não ocidentais, originando um trabalho que gerou grande interesse intelectual na Alemanha, e difundiu o debate sobre *abstração* na arte, que se expandiu também pelo restante da Europa.

Worringer buscava em seu estudo compreender a psicologia da necessidade da arte, isto é, por que as pessoas produzem arte da forma que produzem. Para ele, a produção artística de cada época seria uma história da relação entre o homem e o mundo naquele contexto, e as escolhas artísticas inconscientes seriam um indicativo da realidade daquele contexto.

Nenhuma psicologia da necessidade da arte — nos termos de nosso ponto de vista moderno: da necessidade de estilo — foi escrita ainda. Ela seria uma história do sentimento sobre o mundo e, como tal, estaria ao lado da história da religião como sua igual. Com “o sentimento sobre o mundo” quero dizer o estado psíquico no qual, em qualquer momento dado, a humanidade se encontrava em relação ao cosmos, em relação aos fenômenos do mundo externo. Esse estado psíquico se revela na qualidade das necessidades psíquicas, isto é, na constituição da vontade artística absoluta, e produz frutos exteriores na obra de arte, mais exatamente no estilo desta última, cuja natureza específica é simplesmente a natureza específica das necessidades psíquicas. Assim, as várias gradações do sentimento sobre o mundo podem ser medidas a partir da evolução estilística da arte, bem como da teogonia dos povos (Worringer, 1997, p.13, tradução nossa).⁴

Worringer parte da ‘teoria da *empatia*’, formulada por Theodor Lipps, uma doutrina que não toma mais a estética como ponto de partida de análise, mas, sim, que procede do comportamento do sujeito que a contempla. Nela, entende-se que o

⁴No original: “No psychology of the need for art-in the terms of our modern standpoint: of the need for style-has yet been written. It would be a history of the feeling about the world and, as such, would stand alongside the history of religion as its equal. By the feeling about the world I mean the psychic state in which, at any given time, mankind found itself in relation to the cosmos, in relation to the phenomena of the external world. This psychic state is disclosed in the quality of psychic needs, i.e. in the constitution of the absolute artistic volition, and bears outward fruit in the work of art, to be exact in the style of the latter, the specific nature of which is simply the specific nature of the psychic needs. Thus the various gradations of the feeling about the world can be gauged from the stylistic evolution of art, as well as from the theogony of the peoples.”

gosto estético é o “autogozo objetivado”⁵, ou seja, a apreciação da arte parte do reconhecimento do sujeito no objeto. O que Lipps pressupõe ou conjectura é que a base de nosso gosto seria, de algum modo, narcísica, ou seja, a interpretação de que certos objetos têm conosco predicados comuns e isso validaria a nossa própria relevância e experiência: se eu gosto de um objeto é porque há algo em mim que reconheço espelhado naquele objeto.

Worringer conta que na arquitetura grega clássica, exímio exemplo da *empatia*, os pilares arredondados, similares à corporeidade humana e com capitéis de flores e folhagens, sustentam o edifício com toda sua massa como um tronco de árvore suporta seus galhos, são pesados, materiais e semelhantes ao natural. Estabelece-se um elo forte entre a obra e o mundo, onde residem o peso da matéria e as formas da natureza. Trata-se de uma arquitetura aplicada ao material, bela e harmônica, na qual cada elemento tectônico é “sensualizado” para tornar o ato de carregar e suportar inteligível ao nosso sentido orgânico. Nessa visão empática, a arquitetura clássica acentua as leis de gravidade, sensualiza a matéria e se aproxima dela (Worringer, 1918, p.78).

Aqui é importante compreender que sensualizar a matéria trata-se, para Worringer, de tornar a matéria (pedra, peso, gravidade) visualmente expressiva, dar corpo ao ato de carregar e suportar fazendo a estrutura falar sobre sua própria materialidade através de elementos construtivos. Uma construção de matéria sensualizada é aquela que se apropria dos materiais, do peso da matéria e da gravidade, uma construção pesada, corpórea (Worringer, 1918).

O critério de julgamento da qualidade da arte acabava então levando em conta a aproximação com a realidade e com a vida. Na teoria da *empatia* o naturalismo torna-se parte do critério do valor dessa obra, apesar de não serem sinônimos, Worringer, no entanto, defende que essa aproximação com a natureza não deve ser pré-requisito para a qualidade artística de um objeto. O autor não se atém ao juízo estético das obras em si, mas ao estudo dos impulsos aos quais elas atendem, partindo do pressuposto que formas de arte que tendem a ambos os polos são válidas como manifestações artísticas.

Nossas investigações procedem da pressuposição de que a obra de arte, como organismo autônomo, está ao lado da natureza em pé de igualdade e,

⁵ No original: “aesthetic enjoyment is objectified self-enjoyment”

em sua essência mais profunda e íntima, desprovida de qualquer conexão com ela, na medida em que por natureza se entende a superfície visível das coisas. A beleza natural não deve de forma alguma ser considerada como uma condição da obra de arte, apesar do fato de que no curso da evolução ela parece ter se tornado um elemento valioso na obra de arte e, até certo ponto, de fato positivamente idêntica a ela (Worringer, 1997, p.3, tradução nossa).⁶

O problema que Worringer identificou é que, se a ideia da *empatia* se torna o único padrão de juízo de valor da qualidade artística, qualquer abordagem da história da arte que questione sua soberania seria considerada um insulto ao senso comum. Ele entendia que essa teoria era insuficiente e baseada somente em padrões europeus, criticava "a unilateralidade e o preconceito europeu-clássico de nossa concepção histórica costumeira e valoração da arte" (Worringer, 1997, p.8) e apontava que ela era, portanto, indefesa diante de vastos períodos da história da arte que não seguiam o ideal clássico humanista, como a arte egípcia, bizantina, ou a de povos primitivos, mas que não por isso seriam de qualidade ou nível evolutivo inferior. Essas civilizações e suas obras de arte, segundo Worringer, deixaram de produzir arte naturalista e de atender à *empatia*, não por falta de capacidade técnica e de conhecimento, mas por vontade, por predominância de um outro desejo. E o desejo ao qual esse outro tipo de arte respondia era diferente, o polo oposto da *empatia* buscada pelo naturalismo, um desejo por *abstração*.

Pois o propósito básico do meu ensaio é mostrar que esta estética moderna, que procede do conceito de empatia, é inaplicável a vastos trechos da história da arte. Seu ponto arquimediano está situado em apenas um polo do sentimento artístico humano. Ela só assumirá a forma de um sistema estético abrangente quando se unir às linhas que vem do polo oposto (Worringer, 1997, p.4, tradução nossa).⁷

Para que o ser humano tivesse esse impulso por *empatia* era necessária uma relação harmoniosa do homem com o mundo: para que fosse prazeroso para ele encontrar algo do mundo natural na obra de arte, este deveria ser agradável. O

⁶ No original: "Our investigations proceed from the presupposition that the work of art, as an autonomous organism, stands beside nature on equal terms and, in its deepest and innermost essence, devoid of any connection with it, in so far as by nature is understood the visible surface of things. Natural beauty is on no account to be regarded as a condition of the work of art, despite the fact that in the course of evolution it seems to have become a valuable element in the work of art, and to some extent indeed positively identical with it."

⁷ No original: "For the basic purpose of my essay is to show that this modern aesthetics, which proceeds from the concept of empathy, is inapplicable to wide tracts of art history. Its Archimedian point is situated at one pole of human artistic feeling alone. It will only assume the shape of a comprehensive aesthetic system when it has united with the lines that lead from the opposite pole."

impulso oposto que ele encontrou nessas formas de arte consideradas primitivas, respondia a uma diferente relação homem-mundo, caracterizada por medo, desarmonia, desejo de afastamento de um mundo caótico, imprevisível, cheio de fenômenos perigosos e grande demais para ser compreensível e seguro.

Enquanto a pré-condição para o impulso à empatia é uma relação feliz e panteísta de confiança entre o homem e os fenômenos do mundo externo, o impulso à abstração é o resultado de uma maior inquietação interior inspirada no homem pelos fenômenos do mundo externo; em um aspecto religioso, corresponde a um matiz fortemente transcendental em todas as noções. Poderíamos descrever este estado como um imenso pavor espiritual do espaço (Worringer, 1997, p.10, tradução nossa).⁸

O autor fala sobre como o medo e a angústia em relação à amplidão e ao excesso de estímulos — talvez um medo de, imerso nessa condição, perder o controle ou se sentir impotente para emitir juízos — parecem ser preponderantes e determinantes na relação de certas épocas com o mundo: o medo de espaços muito abertos e sem fim (como era o caso do homem primitivo), o medo do fluxo infinito do tempo, e de uma sociedade muito complexa, rápida e além da capacidade de entendimento. Com a queda da crença na solidez e na certeza do conhecimento, o homem experimenta um estado de desamparo diante do mundo, semelhante ao do homem primitivo, ao compreender a realidade como uma aparência transitória e desprovida de substância e raízes sólidas (Worringer, 1997, p.20).

“Quanto menos a humanidade consegue, por meio da sua percepção espiritual, criar uma relação de confiança e harmonia com o mundo exterior, mais forte se torna o impulso para buscar a beleza mais abstrata” (Worringer, 1997, p.17).⁹ Ou seja, quando as pessoas não conseguem se conectar emocionalmente com a realidade ao seu redor, a temem e evitam ou se sentem inseguros em relação a ela, elas sentem uma necessidade maior de encontrar beleza na *abstração*. Frente a esse mundo caótico e amedrontador, a resposta do homem era o impulso de se afastar dele.

⁸ No original: “Whereas the precondition for the urge to empathy is a happy pantheistic relationship of confidence between man and the phenomena of the external world, the urge to abstraction is the outcome of a greater inner unrest inspired in man by the phenomena of the outside world; in a religious respect it corresponds to a strongly transcendental tinge in all notions. We might describe this state as an immense spiritual dread of space.”

⁹No original: “The less mankind has succeeded, by virtue of its spiritual cognition, in entering into a relation of friendly confidence with the appearance of the outer world, the more forceful is the dynamic that leads to the striving after this highest abstract beauty.”

O benefício da *abstração* parecia ser “arrancar o objeto do mundo externo de seu contexto natural, do fluxo incessante do ser, purificá-lo de toda a sua dependência da vida, isto é, de tudo nele que era arbitrário, torná-lo necessário e irrefutável, aproximá-lo de seu valor absoluto” (Kramer, 1997, p. x).¹⁰ Arrancar algo do seu contexto e do fluxo de forças da natureza faz com que aquele que o usufrui consiga se concentrar sem a angústia de distratores: a linha vira só a linha, a forma vira só a forma, o ornamento geométrico não assume o compromisso de se parecer com nada que já existe no imaginário humano. A questão não é rememorar algo conhecido, mas a redução de informações visuais, a redução temática.

Assim, enquanto a *empatia* encontrava satisfação no orgânico, no auto reconhecimento e na conexão do objeto com o mundo, os que buscam a *abstração* encontraram refúgio na regularidade geométrica, no cristalino, na fuga do material e na tentativa de remover o objeto do mundo no qual ele está inserido, para uma situação na qual ele possa existir de maneira abstrata, em uma realidade interna mais controlável, livre das imposições dos fenômenos e da sua dependência do fluxo natural da vida.

Worringer destaca na *abstração* a desmaterialização da pedra, ao negar a materialidade das coisas, o homem busca se afastar delas, negando seu peso, sua cor, e levando ao surgimento do motivo cristalino. Nesse processo, o edifício deixa de ser percebido como massa pesada para tornar-se um esqueleto, algo flutuante, etéreo, não natural, onde a carga parece importar menos. Para Worringer, essa vitória da vontade sobre a resistência do material é também uma vitória do homem sobre os fenômenos do mundo, e, ao entrar nesse edifício da *abstração*, de menor corporeidade, o homem que anseia por *abstração* se sente em paz (Worringer, 1997).

No entanto, assim como seria para a arte empática, também:

Seria uma interpretação equivocada [...] dizer que um anseio por regularidade levou os homens a buscar a regularidade geométrica, pois isso pressuporia uma penetração espiritual-intelectual da forma abstrata, faria com que ela parecesse o produto de reflexão e cálculo. Temos mais justificativa para assumir que o que vemos aqui é uma criação puramente instintiva, que o impulso à abstração criou esta forma para si mesmo com necessidade elementar e sem a intervenção do intelecto. Precisamente porque o intelecto (nessas sociedades) ainda não havia ofuscado o instinto, a disposição à regularidade, que afinal já está presente na célula germinativa,

¹⁰ No original: “to wrest the object of the external world out of its natural context, out of the unending flux of being, to purify it of all its dependence upon life, i.e., of everything about it that was arbitrary, to render it necessary and irrefragible, to approximate it to its absolute value.”

foi capaz de encontrar a expressão abstrata apropriada (Worringer, 1997, p.19, tradução nossa).¹¹

É fundamental notar que a análise de Worringer sobre a criação puramente instintiva da forma refere-se primordialmente às sociedades antigas, onde o intelecto ainda não havia ofuscado os impulsos elementares. Na modernidade, todavia, o autor identifica uma mudança de paradigma: o *pavor espiritual* não desaparece, mas deixa de ser um instinto que precede o conhecimento para tornar-se o produto final da cognição. O homem moderno, ao reconhecer a limitação de sua própria razão diante de um mundo fragmentado, reencontra a angústia primitiva, mas agora desprovido da força coletiva da massa para canalizá-la em uma *abstração* pura.

O conceito de *Kunstwollen* é o ponto central da teoria de Wilhelm Worringer, originando-se em Alois Riegl, como brevemente apresentado anteriormente. Worringer utiliza as bases lançadas por Riegl em obras como *Spätrömische Kunstindustrie* (1901)¹² para argumentar que a história da arte não deve ser vista somente como uma história da habilidade técnica, mas também, e principalmente, como uma história da vontade psicológica. Para ele, como vimos, o estilo não é um subproduto accidental da habilidade técnica ou da utilidade funcional, mas uma demanda interna latente que opera com relativa autonomia em relação ao objeto, ao material e à técnica, e que se comporta como *vontade de forma*.

Riegl compreende o material, a utilidade e a técnica como fatores inibidores ou coeficientes de fricção que a *vontade de forma* deve atravessar para se manifestar, mas defende ser possível identificar resquícios da intenção original na obra concluída mesmo após todo atrito. Essa compreensão do fazer artístico como um impulso instintivo e psicológico estabelece a base para o estudo da vontade artística de cada época (Worringer, 1997, p.9).

Essa *vontade de forma* surge justamente como uma resposta aos impulsos por *abstração* ou *empatia*, é ela que busca satisfazer essa necessidade psicológica primitiva e, por isso, a *Kunstwollen* de uma época estaria diretamente ligada à

¹¹No original: "It would be a misconstruction of the psychological preconditions for the genesis of this abstract art form, to say that a craving for regularity led men to reach out for geometric regularity, for that would presuppose a spiritual-intellectual penetration of abstract form, would make it appear the product of reflection and calculation. We have more justification for assuming that what we see here is a purely instinctive creation, that the urge to abstraction created this form for itself with elemental necessity and without the intervention of the intellect. Precisely because intellect had not yet dimmed instinct, the disposition to regularity, which after all is already present in the germ-cell, was able to find the appropriate abstract expression."

¹² A indústria artística

relação daquele homem com o mundo, seja de medo ou de confiança. Isso implica que, para Worringer, não existe “arte ruim”, existe aquela que expressou sua *vontade de forma* com mais ou menos coerência, outra vez indo contra o juízo estético eurocêntrico de sua época (Worringer, 1997).

A *Kunstwollen* é, portanto, diferente do estilo (que é o resultado visível), sendo a força que produz esse resultado. Ela é uma energia psíquica coletiva que nasce de uma *comunidade de sentido*, um agrupamento cultural compacto de pessoas que compartilham o mesmo contexto, uma vez que se trata da *vontade de forma* absoluta de seu tempo.

É importante ressaltar que essa *vontade de forma* absoluta deve ser compreendida como uma predominância de tendência, e não como uma homogeneidade produtiva estrita. Worringer esclarece que a história da arte é, na verdade, uma disputa incessante entre as duas tendências de *abstração* e *empatia*, que atuam como polos opostos em constante tensão. No caso da Grécia Clássica, Worringer ressaltava que, embora o impulso empático tenha sido amplamente dominante no período clássico e mesmo em sua decadência, como no período Helenístico, os gregos continuaram a produzir manifestações de caráter abstrato, como por exemplo seus vasos com ornamentos geométricos, ainda que essas não fossem as produções mais recorrentes.

Dessa maneira, nenhum dos polos é absoluto; eles funcionariam como campos gravitacionais que definiriam um espectro de possibilidades estéticas. Como toda produção artística é fruto de uma realidade concreta e de um mundo real, é natural que nenhuma obra seja puramente abstrata ou puramente empática, podendo apresentar traços de ambos os polos. O que se torna possível identificar, no entanto, são as inclinações e predominâncias que caracterizam o querer artístico coletivo de uma sociedade em determinado momento histórico.

Esse argumento é especialmente visível quando Worringer aponta para uma fragmentação da *vontade de forma*, que deixa de ser a *vontade de forma* absoluta (*Kunstwollen*) com o advento do eu no Renascimento, quando tem início um processo de fragmentação. O autor argumenta que a *vontade de forma* absoluta (no sentido de força coletiva pura) pertence a uma massa indiferenciada comprimida por um instinto comum; ele afirma que o indivíduo por si só era fraco demais para sustentar essa vontade absoluta. No Renascimento, ao tomar consciência e agência

sobre sua individualidade, o homem rompe com a massa, e a vontade de arte passa a ser um canal de expressão da sua subjetividade pessoal (Worringer, 1918, p.145).

Tendo descido do orgulho do conhecimento, o homem está agora tão perdido e desamparado diante da imagem do mundo quanto o homem primitivo, [...]. Este reconhecimento foi infrutífero, no entanto, porque o homem tinha se tornado um indivíduo e se separado da massa. A força dinâmica que repousa em uma massa indiferenciada, unida por um instinto comum, tinha sido a única capaz de criar a partir de si mesma aquelas formas da mais alta beleza abstrata. O indivíduo sozinho era fraco demais para tal abstração (Worringer, 1997, p.18, tradução nossa).¹³

Apesar dessa fragmentação do sujeito moderno, *a vontade de forma* preserva sua essência como resposta a um impulso anterior a qualquer deliberação consciente: uma necessidade de forma que o organismo coletivo não elege, mas experimenta, e que opera independentemente de dogmas prévios ou escolhas individuais racionais. Embora a obra final resulte do embate desse ímpeto com os coeficientes de fricção já mencionados, a intenção que a move permanece sendo um movimento orgânico e autônomo. Compreender a *Kunstwollen* como esse apetite visceral da alma coletiva é o que nos permite identificar a inversão radical ocorrida em Goiânia: na nova capital, a forma é deliberadamente instalada para fabricar o desejo pela modernidade que o projeto político exigia.

¹³ No original: *Having slipped down from the pride of knowledge, man is now just as lost and helpless vis-a-vis the world-picture as primitive man, once he has recognised that 'this visible world in which we are is the work of Maya, brought forth by magic, a transitory and in itself unsubstantial sem blance, comparable to the optical illusion and the dream, of which it is equally false and equally true to say that it is, as that it is not' (Schopenhauer, Kritik der K antischen Philosophie). This recognition was fruitless, however, because man had become an individual and broken away from the mass. The dynamic force resting in an undifferen tiated mass pressed together by a common instinct had alone been able to create from cut of itself those forms of the highest abstract beauty. The individual on his own was too weak for such abstraction.*

2. O governo Vargas e a instrumentalização da arquitetura: a *vontade de forma* como política

Em 1930, a Grande Depressão, iniciada com a quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929, afetaria profundamente a economia brasileira, fortemente pautada na exportação de café. A crise teria desestabilizado os mecanismos de sucessão política da chamada "política do café com leite", acordo entre as oligarquias paulista e mineira que se alternavam no poder. Quando Júlio Prestes foi eleito para presidente da República, um golpe de Estado cívico-militar impediu sua posse, depôs Washington Luís e assumiu o controle do país, marcando o fim da República Velha.

A Revolução de 1930 levaria Getúlio Vargas ao poder, inicialmente como governo provisório que se manteria depois por meio de eleição legislativa e, posteriormente, por voto popular, configurando a transição entre o Estado oligárquico e um modelo de centralização política do Estado Nacional (Chaul, 2009). Em substituição às oligarquias anteriores, Vargas nomearia interventores que haviam atuado na Revolução de 30 a seu favor, e que tinham a função de exercer o governo nos parâmetros esperados pelo governo federal naquela escala estadual.

Para Goiás, o interventor designado foi Pedro Ludovico Teixeira. Nome importante durante a revolução no âmbito do estado, ele teria sido preso como revolucionário e solto como interventor com a chegada da notícia da vitória de Vargas (Silva, 2013). Esse novo interventor ao retornar à cidade de Goiás, então capital do Estado, teria a difícil missão de ser oposição da oligarquia até então vigente ali, a família Caiado. Eles exerciam forte influência na cidade, residindo no local desde 1772 e ocupando posições de poder desde 1883, tendo feito parte do partido liberal durante o Império e presidido a província de Goiás. Pedro Ludovico se depararia, portanto, com uma oligarquia cujo poder estava muito consolidado, o que tornaria difícil exercer efetivamente a intervenção quando o poder de fato não estava em suas mãos (Chaul, 2009).

Esse cenário histórico é importante para compreendermos as movimentações que se dariam em seguida. Levando em conta que o discurso revolucionário tratava do afastamento das oligarquias, centralização do poder, modernidade e soberania

nacional, surgiria a proposta da criação de uma nova capital estadual. Esta teria a responsabilidade de atrair pessoas, gerar emprego, impulsionar o desenvolvimento agrícola e pecuário, promover a exploração de recursos naturais e, principalmente, povoar aquele território do Oeste brasileiro seguindo as ideologias do governo de forma que a soberania nacional que Getúlio Vargas defendia fosse reafirmada, protegida e fortalecida (Chaul, 2009).

A construção de novas capitais não era, contudo, uma novidade histórica, constituindo antes uma prática recorrente no desenvolvimento dos Estados modernos. Laurent Vidal, em seu estudo *Capitais sonhadas, capitais abandonadas* (2011), demonstra como a mobilidade das capitais nas Américas se inscreve num padrão de longa duração, no qual cada deslocamento corresponde a um "projeto de cidade", entendido como um depósito de ideias filosóficas e culturais, ambições políticas e modelos técnicos (Vidal, 2011, p. 19). O autor destaca os casos dos Estados Unidos (que, entre a Independência e a construção de Washington, em 1800, chegaria a ter nove capitais distintas) e do Canadá (cuja sede governamental percorreria diversas cidades até a designação definitiva de Ottawa, em 1857), como resultado de um longo conflito entre facções regionais.

É, contudo, no contexto das independências americanas que a questão da capital adquire sua dimensão mais fortemente simbólica. Como observa Vidal, os novos estados-nações independentes herdariam capitais coloniais "incompletas", cujo centro de gravidade principal não se encontrava exatamente no território que coordenavam, mas do outro lado do Atlântico, nas metrópoles europeias. "Tornava-se imperativo, portanto, escolher ou construir uma capital capaz de marcar, simultaneamente, a ruptura com a ordem imperial e a abertura de um novo tempo político" (Vidal, 2011, p. 11). No Brasil, essa tensão entre continuidade e ruptura se manifestaria de forma recorrente ao longo de toda a história.

A capital federal já havia sido transferida de Salvador para o Rio de Janeiro em meados do século XVIII (1763) em razão de uma alteração no campo gravitacional geoeconômico do país com o deslocamento do centro de gravidade para o sul, em consequência da exploração do ouro em Minas Gerais e do escoamento da produção pelo porto carioca (Vidal, 2011). A cidade seria palco, já no século XX, de intervenções que reforçavam esse mesmo movimento de modernização pela requalificação urbana. Desde a chegada da família real, em 1808, a cidade teria passado por sucessivas reformas e modificações; com a

República, esse processo se intensificaria, culminando, nas primeiras décadas do século, nas obras de remodelação urbana conduzidas pelo prefeito Pereira Passos, na derrubada do Morro do Castelo e em diversas outras intervenções que buscariam apagar o passado colonial e projetar a cidade em direção a uma modernidade de corte europeia.

Durante o governo Vargas, essas transformações no espaço urbano da capital federal se intensificariam, articulando-se de forma explícita a um projeto político que aliava soberania nacional e superação do "atraso" colonial. A Exposição Nacional do Estado Novo, inaugurada em 1938, buscava realizar, "ao alcance do homem de rua", uma "síntese da vida brasileira" e das realizações do Governo Federal desde 1930 (Cavalcanti, 1995, p. 35), tendo entre suas maiores atrações as maquetes e plantas dos novos edifícios públicos em construção. Nesse contexto, "o desejo governamental de uma atuação arquitetônico-urbanística exemplar na capital da República era inequivocamente formulado" (Cavalcanti, 1995, p.35). A Revista do Serviço Público, em 1939, registrava:

Incumbido como é o Governo de auxiliar, fomentar e ampliar, com seu concurso, o patrimônio da arte do país, justo é que se inclua entre outras obrigações a de espalhar pela cidade palácios e monumentos que, pelas características arquitetônicas e artísticas, pelo aspecto grandioso que possam apresentar, venham a servir de exemplo às iniciativas particulares, atestem o grau de cultura do povo e estejam, enfim, à altura do renome que tenham adquirido nossas cidades como centros de civilização, de progresso e de riqueza (O palácio do trabalho, 1939, p. 70).

Nesse espírito, foram construídas, buscando "aliar às preocupações de ordem estética as do interesse administrativo" (Cavalcanti, 1995, p. 35), as sedes dos Ministérios do Trabalho (1936-1938), da Educação e Saúde (1936-1943), da Fazenda (1938-1943), da Marinha (1934-1938) e da Guerra (1938-1942), além de outros edifícios públicos que reconfigurariam a silhueta da Capital Federal. "Estava sendo criado, nesse processo, um mercado de obras públicas distinto daquele da República Velha, restrito a teatros, bibliotecas e palácios" (Cavalcanti, 1995, p. 35).

O Ministério da Fazenda oferece, a esse respeito, o caso mais revelador (Figuras 2 e 3). Conforme narra Cavalcanti, com base no depoimento do arquiteto Alcides da Rocha Miranda, o arquiteto responsável pelo projeto, Luiz Eduardo Frias de Moura, e sua equipe haviam passado noites insones finalizando os desenhos do anteprojeto quando chegou ao escritório o ministro Souza Costa que, retirando do

bolso de seu paletó "uma foto de uma construção neoclássica italiana", decretou: "É assim que eu quero a fachada." Toda a fachada teve que ser refeita para atender aos anseios ministeriais (Cavalcanti, 1995, p. 109). O resultado foi um edifício formalmente contraditório: um pórtico em estilo "dórico-primitivo", com colunatas de 9,50 metros de altura inspiradas no Partenon de Atenas, sobreposto a uma estrutura concebida segundo princípios modernos de planta livre (Cavalcanti, 1995, p. 113).

Essa imposição do vocabulário neoclássico não era, porém, arbitrária no interior da lógica do regime: os defensores do monumentalismo argumentavam que tais formas eram as únicas adequadas para conferir ao prédio o "aspecto monumental indispensável a um palácio ministerial" (Cavalcanti, 1995, p. 101) e para "atestar o grau de cultura do povo", na formulação que a própria Revista do Serviço Público havia consagrado. O gesto do ministro parece condensar, assim, de forma exemplar, a operação política que este capítulo examina, onde a forma arquitetônica não emergiria de uma *vontade de forma* coletiva orgânica, mas seria decretada de cima para baixo.

Figura 2 - Colunata do Ministério da Fazenda



Fonte: Arquivo Geral da Cidade *apud* Cavalcanti, 1995, p.112

Figura 3 - 1940 as obras do Ministério da Fazenda e da Praça do Castelo



Fonte: Arquivo Geral da Cidade *apud* Cavalcanti, 1995, p.108

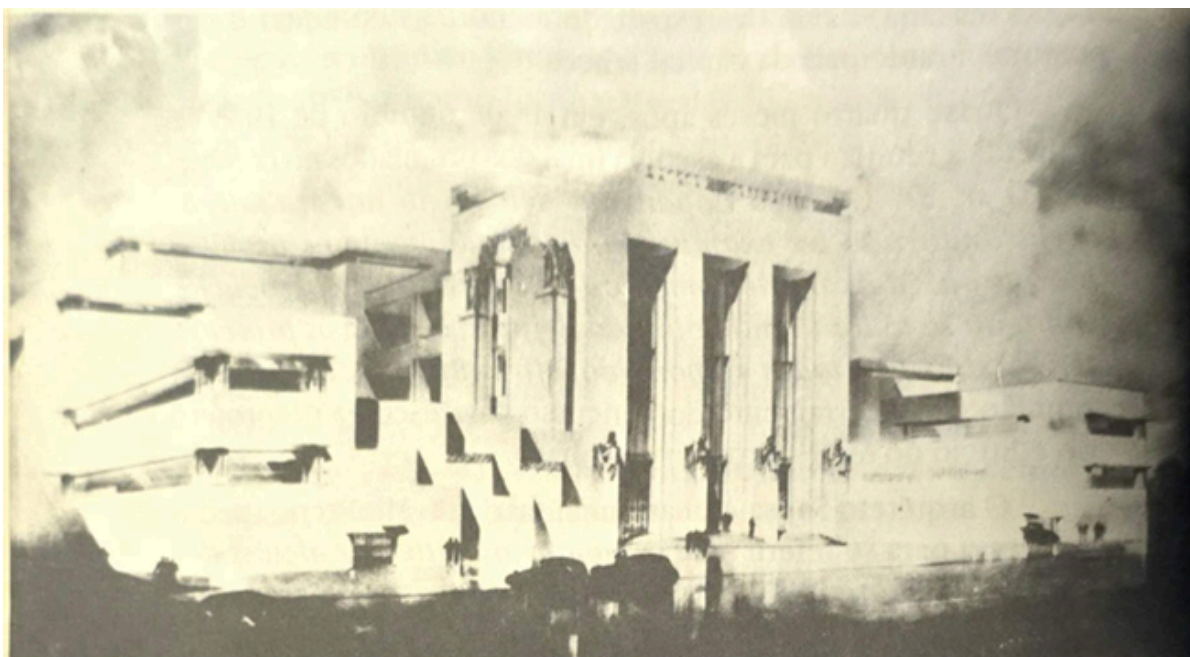
Ainda, outro caso que bem ilustra a articulação governamental da forma como instrumento político é o do então Ministério da Educação e Saúde Pública:

Uma das principais preocupações do estado novo diz respeito à construção do novo homem brasileiro. Como instrumento para tal objetivo são criados dois ministérios: o do Trabalho e o da Educação e Saúde Pública. [...] O Ministério da Educação e Saúde, conduzido por Gustavo Capanema, preocupava-se não apenas com a educação, mas principalmente com a formação desse novo homem que pretendia moldar. [...] Como instrumento para formação do novo homem e da nacionalidade contava o MES com o departamento de propaganda, que atuava pedagogicamente (Cavalcanti, 1995, p.55).

O edifício do Ministério da Educação e Saúde, “marco e divisor de águas na revolução moderna” (Cavalcanti, 1995, p.17), além de abrigar esse órgão governamental, seria ainda um instrumento de propaganda em si mesmo, de que o Brasil se alinhava ao progresso técnico internacional. O concurso nacional de anteprojetos aberto para sua concepção declararia como vencedor o arquiteto Archimedes Memória que foi, entretanto, preterido.

Sua proposta, de caráter eclético, era marcada pela simetria e alternância de planos escalonados, ênfase nas linhas verticais e predominância de cheios sobre vazios, além de empregar ornamentação marajoara (Figura 4).

Figura 4 - Projeto primeiro colocado do concurso, de Archimedes Memória



Fonte: Cavalcanti, 1995, p.60

Após uma série de pareceres técnicos que desqualificariam o projeto, articulados por Capanema, que parecem indicar insatisfação do ministro com o resultado pouco progressista da proposta, o resultado seria anulado. Assim escreveu Carlos Drummond de Andrade (1975, p. 22) sobre o episódio:

É a representação de um arquiteto que teve o seu projeto aprovado pela comissão julgadora, mas repudiado pelo Ministro que, após demorado exame e de acordo com pareceres autorizados, considerou pobre de qualidades positivas. Pagando a seu autor o prêmio devido, e obtendo do presidente da República a anulação do concurso que aprovara tal projeto, Capanema partiu corajosamente para a solução revolucionária: encomendou a jovens arquitetos, imbuídos de idéias novas, o projeto que viria a concretizar-se na obra hoje reverenciada pelos mestres da arquitetura universal (Andrade, 1975, p.22).

Seria feita, assim, a contratação direta de Lucio Costa, que montaria uma equipe composta por Afonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e, posteriormente, Oscar Niemeyer com consultoria de Le Corbusier (Cavalcanti, 1995). Esses arquitetos projetariam a sede que seria construída e se tornaria um marco do modernismo brasileiro (Figuras 5 e 6).

Figura 5 - Ministério da Educação e Saúde Pública, fachada sul do Palácio Capanema



Foto: Henrique Liberal. Fonte: Wikimedia Commons

Figura 6 - Prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública, o Palácio Capanema



Foto: Autor não identificado. Fonte: CAU/BR, 2018

Em 1936, o Ministério responsável pela seleção de uma estética para o Estado reconhece nos “modernos” a capacidade de erigir novos monumentos, assim como os considera “dignos” de tornar “digna” em nome do estado a produção do passado que será por ele protegida para a posteridade (Cavalcanti, 1995, p.137).

“Uma antevisão do futuro é a argumentação central dos ‘modernos’ que, nas palavras de Le Corbusier, estão construindo para uma nova era, com técnicas e princípios espaciais revolucionários” (Cavalcanti, 1995, p.78). Essa convergência entre a retórica da vanguarda e as necessidades do aparato estatal sugere que a produção arquitetônica do período extrapolaria a mera funcionalidade técnica. A associação ao ideário moderno passaria a funcionar, assim, como um dispositivo político em que a projeção de um futuro técnico justificava a centralização do poder no presente.

É importante notar que, com diferentes feições, o caráter pedagógico da arquitetura na Era Vargas seria declarado e fundamentaria as novas edificações. Cavalcanti aponta para a multiplicidade de expressões, como o Art Déco no Ministério da Guerra (Figura 7) e na Estação Central do Brasil (Figura 8), ou o modernismo no MES e o neoclássico italiano do Ministério da Fazenda (ainda que na fachada, enquanto sua distribuição espacial seguisse princípio moderno de planta livre) como uma forma de perceber que aquele Estado não era monolítico (Cavalcanti, 1995, p.131). Ainda, vale ressaltar que em todas estas edificações, bem como nos processos de concursos e projetos para sua execução, é possível perceber a intenção civilizadora e de rompimento com o passado.

Figura 7 - Ministério da Guerra (Palácio Duque de Caxias)



Foto: Inepac. Fonte: Ipatrimônio

Figura 8 - Estação Central do Brasil, (Edifício Dom Pedro II)



Foto: Halley Pacheco de Oliveira. Fonte: Ipatrimônio

Essa dinâmica pode sugerir uma operação que, para os fins desta análise, pode ser compreendida como uma inversão do conceito worringeriano de *Kunstwollen*. Em sua formulação original, como oportunamente apresentado, a *vontade de forma* emergiria organicamente de uma relação coletiva e profunda entre um povo e sua circunstância existencial, expressando-se na arquitetura como resultado de um impulso partilhado. O que se verifica, contudo, na política arquitetônica do Estado Novo, e de forma programática em Goiânia, como se argumentará no capítulo seguinte, é o movimento oposto: a partir de formas escolhidas para servir a um propósito político, o governo teria buscado criar, de cima para baixo, uma *vontade de forma* que influenciasse o modo de construir e, por consequência, a relação entre o homem e seu mundo naquele lugar.

O caráter exemplar atribuído às obras públicas, explicitado tanto na citação da Revista do Serviço Público quanto ilustrado de forma contundente pelo episódio da Fazenda, revela essa lógica com precisão: os edifícios governamentais deveriam servir de modelo às iniciativas particulares, induzindo, pela força da monumentalidade estatal, uma forma de habitar alinhada aos valores que o regime pretendia encarnar.

A Capital Federal, antes de mudar de local, teria ainda, portanto, mudado de feição, caminhando para essa modernização que servia ao discurso do governo.

Em cada período marcante da sua história, a sociedade brasileira foi levada a pensar de modo novo [...] em que pese o tecido que articula a sociedade civil e o estado, compreendendo as condições de modernização da sociedade nacional, refletindo sobre os meios que permitem coordenar as estruturas sociais, políticas e o tipo de organização econômica, isto é, a sondar as potencialidades do “Brasil Moderno”. É, por isso, notável que durante cada um desses períodos de crise sejam formulados um ou vários projetos de transferência da capital (Vidal, 2011, p.18).

Esse plano de modernidade existia também na escala estadual, mesmo antes do governo de Getúlio Vargas, e o caso de Minas Gerais oferece um precedente direto e especialmente relevante para a compreensão de Goiânia. A antiga capital Ouro Preto havia decaído com o esgotamento da era do ouro, tornando-se, na percepção das elites republicanas, símbolo de atraso: cidade "escondida entre as montanhas, sem espaço, sem horizonte, sem ar nem luz", nas palavras que circulavam entre os engenheiros politécnicos do período (Salgueiro, 2001, p. 144).

O projeto de Belo Horizonte, concebido pelo engenheiro Aarão Reis e inaugurado em 1897, inscrevia-se, ao mesmo tempo, no discurso clássico sobre os valores racionais e representativos das cidades capitais: técnicos, topográficos, econômicos e simbólicos. Inseria-se, ainda, nos primeiros debates sobre planificação urbana no Brasil (Salgueiro, 2001, p. 137). Nele, a ideia de centralidade geográfica articulava-se com a de uma cidade capital como nó de comunicação capaz de organizar o sistema de trocas e integrar a futura capital a uma rede de vias de comunicações (Salgueiro, 2001, p. 147). A materialização da nova capital cumpria, assim, uma função de ruptura simbólica com a ordem anterior que pressupunha a eliminação de elementos considerados incompatíveis com a imagem urbana modernizadora¹⁴ que se pretendia instaurar (Salgueiro, 2001, p. 164), assim como seria visto posteriormente nas intervenções do governo varguista, como, por exemplo, Goiânia.

Esse desejo de modernidade, existente antes mesmo de Vargas e apropriado como discurso em seu governo, seria levado às suas consequências mais sistemáticas pelas políticas do Estado Novo implantado a partir de 1937, que incentivaria a Marcha para o Oeste e o processo de ocupação do território nacional.

A nova capital de Goiás, contudo, havia sido precursora desse processo: com o início de sua construção em 1933 (Silva e Melo, 2013), Goiânia se apresenta como um caso exemplar da operação aqui descrita — a fabricação deliberada de uma *vontade de forma* como instrumento político de modernidade. O que se documentava oficialmente no final da década de 1930 como política cultural do Estado Novo já vinha sendo praticado desde o início daquela década em solo goiano, onde a arquitetura monumental e o espaço da cidade funcionariam como discurso de poder, processo cuja análise constituirá o objeto do capítulo seguinte.

O ambiente de sadia renovação, gerado no país pela vitória da Revolução de 30, não ficou, felizmente, adstrito aos Estados mais adiantados. A transformação operou-se também em Goiaz. E o governo revolucionário que se instalou neste Estado veio proporcionar à idéia da mudança da capital goiana a oportunidade de caminhar, afinal, para a ambicionada realização. A nossa atitude decorre tanto do desejo de darmos a este grande Estado o ritmo de evolução que lhe é próprio, quanto dos compromissos morais que tacitamente assumimos nos tempos em que militávamos na oposição. Ontem, revolucionário na oposição; hoje, revolucionário no govêrno, não poderíamos permanecer surdos à vontade incontestável da maioria do povo goiano, de cujos anseios nos cumpre ser o defensor (Teixeira, 1942, p.6).

¹⁴Retomamos aqui a definição de moderno usada nesse texto, entendida como o desejo de progresso e de superação do passado, conforme explicitado anteriormente.

3. O caso de Goiânia

3.1 As *kunstwollens* preexistentes

Goiânia não seria construída em um vácuo, ela nasceria como sucessora da cidade de Goiás, dentro do território da cidade de Campinas, lugares que já possuíam suas formas de viver e ocupar o espaço, suas próprias *vontades de forma*, geradas pelo hábito mental e momento histórico daquelas cidades. Além disso, a nova capital seria ainda habitada por pessoas advindas de diversas partes do Brasil, inclusive da própria cidade de Goiás, como os funcionários públicos, que seriam transferidos para edifícios cedidos em Campinas até que a nova cidade estivesse construída. Esse contexto é importante para compreender que o projeto de modernidade construído pelo plano estatal precisaria se impor sobre formas de vida urbanas e espaciais preexistentes, mesmo ao se construir em um lote vazio.

Fundada no século XVIII durante o ciclo aurífero, a então Vila Boa de Goiás desenvolveu-se de maneira orgânica às margens do Rio Vermelho, encravada no dorso da Serra Dourada (Monteiro, 2020). Sua morfologia não resultaria de um plano imposto, mas de um lento processo de acomodação entre a comunidade e o território que a abrigava, onde cada elemento do tecido seria fruto da sedimentação de práticas espaciais acumuladas por gerações: ruas estreitas e sinuosas seguindo o relevo acidentado, casario colonial de adobe com as empenas laterais coladas e igrejas e edifícios públicos destacados em largos irregulares que funcionavam como centros gravitacionais da vida coletiva (Oliveira, 2011), conforme ilustram as Figuras 9 e 10.

Figura 9 - Vista da Cidade de Goiás. 1937.



Foto: Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO.

Figura 10 - Praça do Rosário, 1937, Cidade de Goiás - GO



Foto: Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

No início do século XX, a Cidade de Goiás ainda seria habitada sob a lógica desse acúmulo e seu cotidiano seria marcado pela ruralidade e pelos ritmos de uma sociedade que havia crescido em torno da Igreja, do mercado local e das relações

de proximidade que o próprio traçado da cidade tornava possíveis. A capital de Goiás, "trazia encarnações do passado, como vivências do presente, repletas de ruralidade, reforçadas pela ausência de nexos com a economia nacional" (Oliveira, 2011, p.192). Essa descrição, tomada isoladamente, já insinua a tensão que estava por vir: o modo de vida da cidade sob o olhar do projeto modernizador seria lido como um sintoma de atraso.

Como poderia dirigir e acionar o desenvolvimento do colossal território goiano uma cidade como Goiaz, isolada, trancada pela tradição e pelas próprias condições topográficas ao progresso, e que em meio século não dá um passo para a frente, não se mexe, não se remoça, não resolve um só dos seus problemas? (Teixeira, 1942, p. 5).

A sua velha capital se acha localizada pessimamente, sendo uma prova disso as suas lamentáveis condições urbanas, não podendo desempenhar as múltiplas funções que cabem à uma capital. Ela se tem conservado estacionária, contando menos de dez mil habitantes e sendo inferior a um grande número de cidades pequenas de São Paulo e de Minas. As condições topográficas, geológicas e climatéricas lhe são contrárias. Ela evoluiu como, em geral, tôdas as vilas que surgiram em terreno acidentado, na maior desordem, contrariando sobremodo as tendências modernas. Não é possível solucionar-se economicamente o problema da sua remodelação, tais as dificuldades que apresentam o traçado atual, a superfície dos terrenos e o seu subsolo. Sob o ponto de vista arquitetônico e do saneamento, os obstáculos são inúmeros. Melhor será conservá-la como se acha, e respeitá-la na sua formação colonial, repetindo-se em relação a ela o que Minas fez com Ouro Preto (Godoy, 1942, p.36).

Sendo as formulações produzidas pelos próprios agentes interessados na mudança da capital, é necessário compreendê-las no interior de uma disputa política e simbólica. Apesar de não serem um diagnóstico neutro, nos permitem enxergar um panorama de uma cidade de Goiás baseada na *empatia* entre o homem e a topografia do cerrado que o cercava, com os ritmos de uma comunidade luso-cristã secular. A *vontade de forma* aqui passaria pela *vontade de forma* de vida, aproximando o homem daquele mundo que ele já conhece, oligárquico e rural, com um apego às raízes tradicionais mesmo com as dificuldades da terra (Figura 11).

Figura 11 - Lavadeiras no Rio Vermelho, 1937, Cidade de Goiás - GO



Foto: Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Compreender a resistência das elites oligárquicas da antiga capital a partir desse enquadramento permite uma leitura que vai além do apego sentimental ao passado. Para os grupos que detinham poder político e econômico na Cidade de Goiás, a forma urbana existente e o arranjo social que ela sustentava estariam interligados. As redes de influência, os circuitos de clientelismo e os mecanismos de reprodução do *status quo* dependiam de uma configuração espacial específica na capital onde esses agentes eram centrais. A resistência antimudancista teria sido, portanto, também a defesa de uma *Kunstwollen* secular que havia sedimentado, ao longo de gerações, uma ordem de poder tornada legível no próprio espaço. O que o

discurso modernizador chamava de "estagnação" seria, do ponto de vista dessas elites, a continuidade de uma *vontade de forma* que funcionava em seu favor e que os legitimava.

A mudança da capital seria também uma mudança na ordem de poder, ideal declarado do governo Vargas que buscava o afastamento das oligarquias e a centralização do poder no governo. Para viabilizar esse projeto e iniciar a transferência da capital, em 1932, após aprovação de Getúlio Vargas, o interventor do estado, Pedro Ludovico, nomearia uma comissão que seria encarregada de realizar os estudos técnicos para a escolha do local da futura capital (Silva e Melo, 2013). Dentre as possibilidades analisadas, a comissão acabaria definindo que a melhor opção seria a região próxima à então cidade de Campinas, (Figura 12) nas terras das fazendas Vaca Brava, Botafogo e Crimeia, que estavam dentro dos limites do município (Oliveira, 2005).

Figura 12 - Campinas, o "sítio" de Goiânia antes do início da construção da cidade, c. 1933

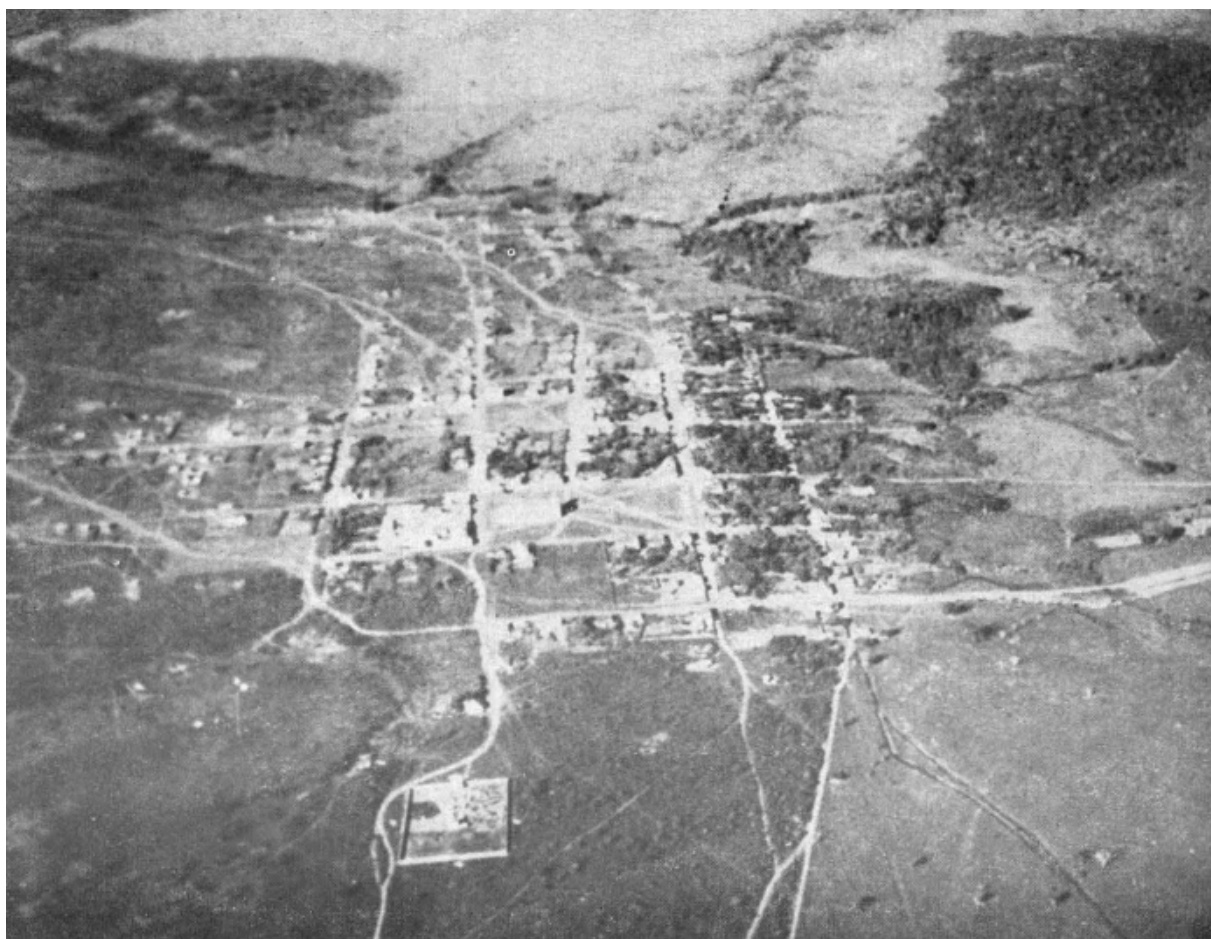


Fonte: IBGE, 1942.

Campinas era, à época, uma pequena cidade de existência secular e com certa vitalidade urbana, fundada em 1810 por Joaquim Gomes da Silva, responsável pela edificação da capela de Nossa Senhora da Conceição em 1813 ou 1814 (Araújo, 2021); esta servia de ponto de apoio e base comercial que atenderia os romeiros a caminho de Barro Preto (Trindade) e seria o ponto de partida de muitos (Figura 13).

A localidade cresceria de forma contínua, e em 1824, o historiador Raymundo José da Cunha Mattos descrevia o arraial com apenas onze casas e uma capela (Mattos, 1824 *apud* Lopes, 2019, p. 30). Décadas depois, em 1894, o monsenhor Inácio Francisco de Sousa registrava trinta casas "pobres e mal construídas" e uma igreja "em estado de ruína iminente" (Souza, 1894 *apud* Lopes, 2019, p. 41). Esse ritmo revelava uma comunidade consolidada em torno da vida religiosa e do comércio atraído pelas festas de Trindade (Santos, 1976 *apud* Lopes, 2019), cuja movimentação podemos ver na Figura 14, ainda em 1933.

Figura 13 - Campinas em 1934



Fonte: IBGE, 1942.

Figura 14 - Festa do Divino, Campinas - GO c.1933¹⁵



Foto: Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

A vocação comercial teria definido Campinas desde sua fundação, como observa Lopes (2019), e o início do século XX marcaria um processo onde o comércio teria se expandido e a dinâmica urbana passaria a obedecer também à lógica do mercado. Na década de 1920, a cidade viveria um aformoseamento significativo, conforme visto nas figuras 15, 16 e 17, com novos jardins e iluminação, enquanto a vida social era animada por bandas, passeios de namorados, *footing* e jogos de futebol (Lopes, 2019). Campinas teria desenvolvido, portanto, uma *vontade de forma* de vida orgânica relacionada a sua dinâmica urbana, mesmo com sua diminuta população.

¹⁵É interessante notar que mesmo em sua vocação comercial, a cidade ainda estava ligada ao contexto religioso de sua fundação e, sua modernização, mesmo antes de Goiânia, teria sido impulsionada justamente pelos padres redentoristas que ali estabeleceram convento, trazendo educação, tecnologias de pecuária e agricultura, uma usina de energia elétrica que aproveitaria as águas do córrego cascavel em 1921, a primeira motocicleta, o primeiro telefone, o primeiro relógio instalado na torre da igreja e o primeiro jornal (Lopes, 2019).

Figura 15 - Praça coronel Joaquim Lúcio 1934, Campinas - GO.

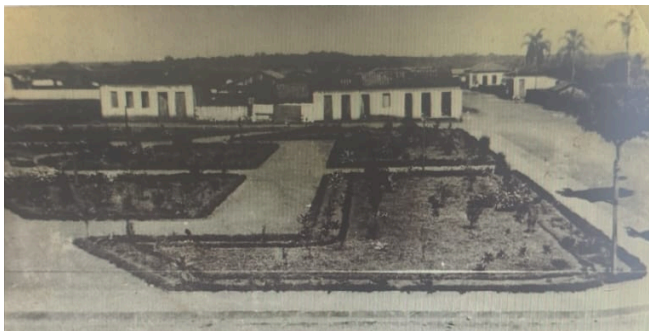


Foto: Autor não identificado Fonte: Acervo MUZA/MIS|GO

Figura 16 - Praça coronel Joaquim Lúcio 1936 Campinas - GO



Foto: Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MUZA/MIS|GO

Figura 17 - Avenida 24 de Outubro, Campinas - GO, 193?



Foto: Autor não identificado Fonte: Acervo MUZA/MIS|GO

Campinas, que muito deveria ter concorrido para a escolha feita, é a de estar o local em questão no centro da zona mais próspera e habitada do Estado de Goiaz. O referido local é como que o centro de gravidade da mencionada zona, de onde proveem os recursos e os elementos de vida do Estado. Tal circunstância é, de fato, de grande pêso e devia ter atuado fortemente para a decisão final. É nesta parte de Goiaz que se desenvolveram em maior escala suas fôrças produtivas e que se concentrou principalmente a maior parte de sua população, ainda diminuta se comparada com a grande superfície e as consideráveis possibilidades do mencionado Estado. A gravitação dos interêsses máximos operando-se em tórno de Campinas e achando-se, nos arredores de tal região, os centros de população que teem apresentado maior vitalidade, era natural que para a referida localidade se voltasse a preferência da comissão (Godoy, 1942, p.24).

Seria sobre a sedimentação dessas camadas de significado que se construiria Goiânia, em uma Campinas com vitalidade e vocação comercial, a caminho de uma modernização com a ajuda dos padres redentoristas; e em oposição às heranças da cidade de Goiás, que teimava em existir, cortava serras, tinha dificuldades climáticas e de abastecimento e uma vida sofrida a despeito de uma raiz profunda de tradições e persistência.

É importante entender que as duas cidades, embora coloniais, tinham padrões de ocupação diferentes: Campinas já tinha praças regularizadas em seu traçado urbano, as casas não eram tão coladas quanto em Goiás e sua vocação não era o ouro, que se esgota, mas o comércio. As diferenças no padrão de ocupação podem se explicar por diversos motivos, mas um fator simples e que parece ter grande influência nesse padrão de ocupação é justamente o mesmo fator que possibilitaria a construção de Goiânia: disponibilidade de espaço. Em Campinas as ruas já eram largas, o traçado já apresentava maior regularidade, uma vez que não tinham que vencer serras e se apertar em um espaço diminuto. Aquele local seria escolhido então, como o cenário para a implantação da nova capital.

3.2 O discurso de modernidade e o *pavor espiritual do espaço*

A Nova Capital, antes de existir como espaço físico e experiência social concreta, existiria como um discurso, um ideal político e uma construção narrativa que argumentariam em seu favor e seriam sua fundamentação (Rezende, 2021). Dentro do projeto modernizador varguista, a retórica oficial passaria a desenhar o novo espaço urbano como o remédio indispensável para a emancipação do território goiano (Chaul, 2009). A política mudancista argumentava que Goiânia seria uma demonstração dos benefícios do urbanismo, exercendo “uma influência civilizadora sobre as regiões central e do norte do Brasil, onde ainda não chegaram os resultados da evolução social” (Godoy, 1942, p.38). Além disso, seria a cidade moderna “uma grande escola em que se podem educar, desenvolver e apurar os principais elementos do espírito e do físico do homem e uma fonte de poderosas energias sem as quais os povos não progridem e não prosperam” (Godoy, 1942, p.14).

Essa pedagogia urbana ganharia contornos mediante a contraposição da nova e a antiga capital nos discursos do próprio interventor, de intelectuais da época e de partidários mudancistas, decretando a falência moral da cidade de Goiás e oferecendo Goiânia como a flecha da modernidade e do progresso.

Uma capital acessível, que irradie progresso e marche na vanguarda, coordenando a vida política e estimulando a economia, ligada à maioria dos municípios por uma rede rodoviária planejada, é o órgão de que o Estado de Goiás necessita absolutamente para reivindicar, no seio da Federação, o lugar de saliência que os seus imensos recursos, as suas possibilidades infinitas já lhe teriam conquistado, sem dúvida, se a capital atual, retrogradante, incapaz de promover o seu próprio desenvolvimento, não lhe tivesse estreitado os horizontes e embargado os impulsos de engrandecimento (Teixeira, 1942, p.3).

O que se desenhava na retórica oficial, portanto, extrapolava a mera realocação do aparato administrativo estatal, sendo ainda a concretização de uma ideologia de governo, que se demonstraria e se diferenciaria da velha capital em diversas instâncias (Figuras 18 e 19).

Figura 18 - Agência dos Correios, 1937, Cidade de Goiás - GO



Foto: Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 19 - Correios e Telégrafos na década de 1940, Goiânia - GO



Foto: Helio de Oliveira Fonte: Acervo MIS|GO

A mudança da capital significava muito mais do que a transferência do governo estadual. Essa mudança trazia implícito o desejo do novo em oposição ao antigo. A morfologia de uma nova cidade sobrepunha-se àquela advinda de séculos anteriores, indicando a inauguração de estruturas políticas, econômicas, sociais, diferentes das existentes (Oliveira, 2011, p.206).

A contraposição discursiva entre as cidades parece integrar um processo deliberado de construção do *pavor espiritual do espaço*, conceito de Worringer. Em sua teoria, o desejo de *abstração* emerge precisamente como resposta à experiência de um mundo caótico e incontrolável, onde os fenômenos naturais se impõem como obstáculos à existência humana confortável. A *abstração* representaria assim, a tentativa de afastamento dessa realidade em direção a um contexto simplificado, onde o homem reconquistaria o domínio racional sobre o mundo.

É possível identificá-la no discurso midiático e oficial da construção de Goiânia que, ao reiterar sistematicamente a insalubridade do clima, o atraso, as dificuldades da vida e a impossibilidade de progresso atribuídas à Vila Boa de Goiás, parecia tentar construir ou ao menos fortalecer o *pavor* do passado e do caos personificado pela antiga capital (Chaul, 2009). Essa narrativa insere-se no horizonte ideológico mais amplo da revolução de 30, que buscava precisamente afastar-se do passado colonial oligárquico e projetar-se em direção a um futuro moderno, superando a “república velha” no âmbito nacional e, simbolicamente, superando aquele estado de Goiás “velho” representado pela situação da antiga capital.

Goiânia surge no mesmo discurso como um refúgio na regularidade; a promessa de modernização e de um futuro ordenado e próspero parece ter operado como uma ação narrativa: ao fugir do atraso colonial de Goiás, a nova capital surge

como um refúgio ideal. O que merece atenção, contudo, é que a *vontade de forma* operaria ali em primeiro lugar como discurso, antes de se materializar no traçado urbano, nas legislações e nos estilos construtivos da cidade. A vontade de modernidade foi anunciada antes de ser edificada e o ideal se tornaria forma a *posteriori*.

Não se pode afirmar que o desejo de modernidade era alheio ou alinhado ao desejo natural da população campineira ou vilaboense, mas é possível perceber que o Estado se empenhou discursivamente em construir esse desejo naquele *novo* lugar, valendo-se, entre outros instrumentos, da contraposição com a antiga capital. Não havendo ainda uma *comunidade de sentido* goianiense, de onde emergiria uma *vontade de forma* orgânica, por ser uma cidade planejada, o governo teria elegido uma: a vontade de modernidade.

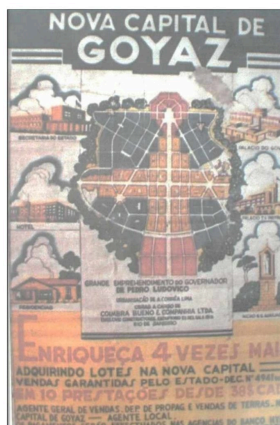
A declaração de Armando de Godoy, em 1933, em seu relatório apresentado ao interventor de Goiás relativo à construção da nova capital, de que seria "necessário fazer propaganda convenientemente elaborada" (Godoy, 1942, p.17), para valorizar os terrenos e atrair a elite (Figuras 20, 21 e 22), possibilitando a arrecadação de recursos para a construção da nova cidade, evidencia esse caráter instrumental: a *vontade* que definiria a forma de produzir arquitetura e de vivenciar a cidade não surgia de uma coletividade, mas era forjada de cima para baixo, como estratégia de um projeto civilizador aliado ao discurso político do Estado Novo.

Figura 20 - Anúncio de venda de lotes em Goiânia



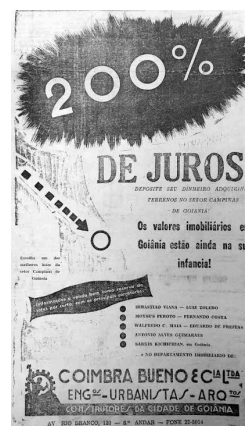
Fonte: Reis Junior, 2020, a partir de acervo digitalizado por Goiânia do Passado.

Figura 21 - Anúncio de venda de lotes em Goiânia



Fonte: Reis Junior, 2020, a partir de acervo digitalizado por Goiânia do Passado.

Figura 22 - Anúncio de venda de lotes em Campinas



Fonte: Reis Junior, 2020, a partir de acervo digitalizado por Goiânia do Passado.

A cidade moderna, quando se lhe proporcionam todos os elementos de vida e ao seu estabelecimento e à sua expansão se prende um plano racional, isto é, que obedece às determinações do urbanismo, é um centro de cultura, de ordem, de trabalho e de atividades bem coordenadas. Ela educa as massas populares, compõe-lhes e orienta-lhes as forças e os movimentos coletivos e desperta energias extraordinárias entre os que aí vivem e ficam sob a sua influência **civilizadora**. Onde se estabelece uma cidade moderna e bem aparelhada, surge a trindade econômica sobre que se baseia a atividade material, que é ao mesmo tempo industrial, bancária e comercial, valorizando a terra numa grande extensão e evitando o êxodo das fortunas que nela se formam, bem como a emigração de seus habitantes, principalmente dos que constituem a elite, os quais, é natural, só se sentem bem onde encontram campo vasto para as suas atividades espirituais (Godoy, 1942, p.17, grifo nosso).

Os indícios da vida nessa capital “civilizada” seriam vistos nos relatos propagandistas, como no discurso do prefeito Venerando de Freitas para a palestra realizada na Sociedade Amigos de Alberto Tôrres, no Rio de Janeiro¹⁶, onde ele argumentaria em favor da vitalidade da cidade e do sucesso do projeto político:

A Santa Casa da Misericórdia é uma instituição que tem prestado os maiores serviços à população. É subvencionada pela União, pelo Estado e pelo Município. No que se refere à parte cultural, basta dizer que estão em pleno funcionamento a Academia Goiana de Letras, que congrega os valores exponenciais da literatura goiana; Instituto Histórico e Geográfico de Goiaz, cujas finalidades são a conservação de nosso patrimônio histórico, artístico e cultural. Também socialmente, Goiânia se desenvolve de maneira satisfatória. O Automóvel Clube de Goiaz é uma instituição modelar e cuja sede se rivaliza com as melhores congêneres do país. O Aero Clube de Goiaz está classificado entre os primeiros do Brasil, possuindo, mesmo, invejável organização. Um ginásio estadual reconhecido e duas escolas normais ministram à mocidade o ensino secundário. Uma Faculdade de Direito, também reconhecida, impede o êxodo dos estudantes destinados aos misteres da advocacia. E dentro de pouco tempo teremos a Escola de Aprendizes Artífices em funcionamento. Essa gigantesca obra do govêrno do Presidente Vargas é uma demonstração de que S. Excia. tem, efetivamente, suas vistas voltadas para o "Oeste". Orçada em 3000 contos, nela poderão estudar 3000 alunos. Só isso dispensa comentários sobre o que representará para Goiaz o Liceu de Artes e Ofícios. O Leprosário, também realização do Govêrno Federal, já tem a sua primeira parte terminada. Enfim, Goiânia já é um centro importante sobre todos os aspectos (Freitas, 1942, p.59).

O discurso mudancista, ao construir deliberadamente a imagem de Vila Boa como espaço do atraso, do caos e da insalubridade, e ao projetar Goiânia como refúgio na regularidade e no progresso, operaria segundo uma lógica que guarda relação com a dinâmica teorizada por Worringer, mas que a inverte em seu fundamento. Em Worringer, o *pavor espiritual do espaço* e o consequente desejo de *abstração* emergem de dentro de uma *comunidade de sentido*: é a experiência

¹⁶ Não se sabe a data exata em que o discurso foi proferido, mas ele consta na coletânea do IBGE de junho de 1942, que celebrava o batismo da cidade, tendo acontecido, portanto, antes disso. É importante notar que, antes mesmo do batismo da cidade em si, que ocorreria no dia 05/07/1942, já se falava de uma cidade viva, vibrante e cosmopolita.

coletiva e orgânica de um mundo incontrolável que engendra, espontaneamente, uma *vontade de forma*. No caso de Goiânia, essa sequência é subvertida: não foi uma comunidade preexistente que, diante do caos, elaborou coletivamente o desejo de uma nova forma urbana. Foi o Estado que, na ausência de tal comunidade (por ser uma cidade nova) fabricou discursivamente o *pavor*, e, a partir dele, decretou a forma. A *Kunstwollen* goianiense não teria brotado de uma experiência compartilhada, mas teria sido instituída como estratégia política: uma *vontade de forma* imposta de cima para baixo.

3.3 O plano e a forma como encomendas do Estado

O projeto urbano original de Goiânia, que nasceria no meio daquele cerrado (Figura 23), foi assinado pelo arquiteto e urbanista Atílio Corrêa Lima, figura central na concepção da capital como um símbolo de modernidade para o estado de Goiás. Formado pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no Rio de Janeiro (atual Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro - FAU UFRJ), na turma de 1922, realizou sua pós-graduação na França, diplomando-se urbanista em 1931 pelo Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris (IUUP), na Sorbonne (Rezende, 2021).

Figura 23 - A fixação do núcleo central da nova capital. O urbanista Corrêa Lima, o que se vê no centro, determina o local onde deve ser colocada a pedra fundamental do Palácio do Governo



Fonte: IBGE, 1942.

A bagagem intelectual e as referências de Atílio refletiam o que havia de mais avançado no debate urbanístico europeu da época. Neves e Laurentiz (2017) destacam que o arquiteto trouxe da Europa obras fundamentais de Le Corbusier,

como *Vers une Architecture* (1923), *L'Urbanisme* (1925), *Une Maison*, um *Palais* (1928) e *Précisions* (1929), bibliografia que serviu de guia para suas concepções no Brasil. Além disso, sua formação foi marcada pelo contato com urbanistas renomados, como Raymond Unwin, John Nolen e Henri Prost, e pela experiência prática adquirida ao trabalhar no atelier do urbanista francês Alfred Agache. Este último havia sido convidado pela prefeitura do Rio de Janeiro a desenvolver um projeto de remodelação urbana para aquela cidade.

Ainda é importante mencionar o papel de Atílio como professor da ENBA, que passava por uma reformulação desde 1930. O então Ministro da Educação e Saúde Pública nomearia Lúcio Costa como novo diretor daquela instituição de ensino, em um projeto de modernização do currículo e do ensino de arquitetura e artes no Brasil. Após o seu retorno ao país, em 1931, Atílio teria sido pessoalmente convidado por Lúcio Costa a lecionar na cadeira de urbanismo e arquitetura paisagística, o que inauguraria o ensino de Urbanismo no Brasil (Diniz, 2007).

O urbanista seria convidado em 1932 por Pedro Ludovico Teixeira, considerando toda sua capacitação e sua posição ideológica, já inserido no plano de modernização, para projetar a nova capital do estado de Goiás. O contrato previa não apenas o traçado viário e o plano diretor, mas também os projetos arquitetônicos dos principais edifícios públicos e a supervisão direta das obras (Rezende, 2021).

Essa sólida base teórica se manifestaria no plano de Goiânia por meio da influência da escola francesa de urbanismo, caracterizada por linhas retas e um zoneamento funcional rigoroso. O plano da nova capital levaria em conta localização, sítio, traçado, zoneamento, praças, jardins, cursos d'água, abastecimento de água, esgoto, coleta e transporte de lixo, loteamento e organização administrativa (Lima, 1942), domínios que uma cidade colonial não equacionaria no momento de seu surgimento (Figuras 24 e 25). Orientado pelos parâmetros da Carta de Atenas de 1933, o plano centrava-se na racionalidade, na higiene e na infraestrutura técnica como vetores da vida moderna (Rezende, 2021). Haveria, nessa totalidade programática, um gesto inaugural de domínio sobre o meio natural: antes de qualquer edifício, a cidade já se afirmava como ordem sobre a paisagem do cerrado goiano, um sonho europeu transposto para o interior do Brasil (Figura 26).

Figura 24 - Vista aérea da Cidade de Goiás, 1937



Foto: Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 25 - Vista aérea de Goiânia - GO 05/07/1942



Foto: Antônio Pereira da Silva. Fonte: Acervo MPL/MIS|GO.

Figura 26 - Traçado urbano de Goiânia - GO 1936.



Foto: Autor não identificado. Fonte: Acervo MUZA/MIS|GO.

Para o desenho do núcleo administrativo, convencionado Praça Cívica, de onde se iniciaria a cidade (Figura 27), Atílio buscou um efeito monumental fundado no que denominou "princípio clássico" (Figuras 28 e 29). O urbanista assim

descreveu, no relatório sobre o plano diretor apresentado ao interventor Pedro Ludovico Teixeira em janeiro de 1935, publicado pelo IBGE em 1942:

Da topografia tiramos partido também para obter efeitos de perspectiva, com o motivo principal da cidade, que é o centro administrativo. Domina êste a região e é visto de todos os pontos da cidade e principalmente por quem nela chega. As três avenidas mais importantes, convergem para o centro administrativo, acentuando assim a importância dêste em relação à cidade, que na realidade deve-lhe a sua existência. Guardando as devidas proporções, o efeito monumental procurado é o do princípio clássico adotado em "Versailles", "Carlsruhe" e "Washington" (Lima, 1942, P.48).

Figura 27 - Primeiras Edificações na Praça Cívica. 1937 Goiânia - GO



Foto: Antônio Pereira da Silva. Fonte: Acervo MUZA/MIS|GO.

Figura 28 - Imagem da Praça Cívica em 1950



Foto: Autor não identificado. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 29 - Fotografia do Palácio do Governo entre 1936-1940. Goiânia - GO



Foto: Autor não identificado. Fonte: Acervo MIS|GO

A referência a Versalhes, Karlsruhe e Washington não era meramente estética: era uma declaração de intenção política. Nesses três casos paradigmáticos, a geometria axial não serviu apenas para organizar o tráfego, mas para hierarquizar o espaço e educar o corpo do cidadão, para que quem chegasse soubesse, antes de qualquer palavra, quem detinha o poder. A Praça Cívica de Goiânia parece pretender operar essa mesma pedagogia. O objetivo declarado não era apenas o tráfego, mas atrair o povo em dias festivos "despertando as virtudes cívicas", representando o poder institucional e os valores de civilidade (Lima, 1942, p.104). Vemos ilustrado na Figura 30 a efetivação dessa intenção, onde a Praça seria o local de aglomeração dos que acompanhavam a recepção do então presidente Vargas, que se encaminhava ao Palácio do Governo nela localizado.

Figura 30 - Chegada do Presidente Getúlio Vargas ao Palácio das Esmeraldas (Palácio do Governo) na Praça Cívica em 5 de agosto de 1940. Goiânia - GO



Foto: Autor não identificado. Fonte: Acervo MPL/MIS|GO.

Tal ambição poderia ser lida à luz do que Worringer observou acerca das grandes formas monumentais do gótico: a catedral gótica não era apenas um edifício, mas a epítome do espírito de uma época¹⁷, e nela se identificavam as

¹⁷ *Zeitgeist*

manifestações mais intensas de uma *vontade de forma* coletiva. A forma arrebatava o corpo do visitante e condicionava seu comportamento antes mesmo que ele tivesse consciência disso. Em Goiânia, porém, esse mecanismo aparece invertido: os monumentos não brotavam de uma vontade coletiva acumulada ao longo de gerações; antes, eram encomendas do Estado.

Se no modelo gótico o arrebatamento espacial funcionava como uma mediação com o sagrado, no núcleo administrativo de Atílio a convergência das avenidas e a dominância visual da Praça Cívica parece ser instrumentalizada como uma pedagogia espacial de poder. O espaço teria sido desenhado não apenas para abrigar a burocracia, mas para tornar fisicamente visível a soberania do Estado Novo. Ao fazer a cidade convergir para o centro que domina a região, a própria experiência geométrica do traçado poderia induzir no cidadão a percepção de que a estrutura institucional e os ideais que ela carrega seriam o eixo ordenador e o princípio gerador de toda a vida urbana.

Essa inversão é estruturalmente significativa para o argumento deste trabalho: em Goiânia a forma precede a comunidade. A geometria axial não organiza uma vida social preexistente, ela a convoca, ou melhor, a performa. A nova capital, diferente de Vila Boa, Campinas ou a maioria das cidades coloniais, não se desenvolve a partir da fundação de um edifício religioso, mas nasce do edifício do governo que a encomenda.

A escolha da linguagem arquitetônica desses monumentos não é menos reveladora do que a geometria que os ordena. Todos os ideais e valores de modernidade que se pretendia afirmar não fariam sentido materializados em uma estética arquitetônica que retomasse o passado. Não faria sentido construir uma nova capital segundo o repertório neocolonial que, embora estivesse em voga à época, reforçava uma mensagem que se queria superar, evocando justamente os poderes oligárquicos contra os quais o discurso oficial se posicionava (Cavalcanti, 1995).

Era necessário escolher uma outra linguagem, que traduzisse visualmente os valores do novo regime, fazendo emergir ali, então, uma nova *vontade de forma*. Essas mudanças de linguagens e encomendas estatais que seriam vistas na cidade do Rio de Janeiro, a capital federal, o foram também na nova capital goiana.

A arquitetura “moderna” brasileira se estabelece, contrariamente ao sucedido na Europa, local de origem do movimento, através de encomendas estatais. O Brasil atravessava na década de 30, um momento de certa pujança econômica, notabilizando-se um esforço governamental no sentido de sua “modernização”. O governo de Vargas desejava imprimir sua marca nas formas da capital federal e elege como uma de suas prioridades a construção de palácios, para abrigar a sede de seus ministérios e órgãos públicos da nova administração (Cavalcanti, 1995, p.17).

Gustavo Neiva Coelho (2002) apresenta as razões segundo as quais o Art Déco teria sido essa linguagem:

Quando se firma no cenário Internacional, o Art Déco, com suas linhas retas, fachadas limpas e sóbrias, provoca uma sensação de monumentalidade, independente das grandes dimensões e volumes exagerados, empregados na arquitetura oficial de outros períodos. E vai ser provavelmente essa sensação racionalista de monumentalidade que se atribui à arquitetura Déco que vai despertar o interesse dos governos totalitários das décadas de 1930 e 1940 tendo em vista a sua utilização e desenvolvimento como representação política (Coelho, 2002 p.106).

Essa escolha permitia afirmar a ruptura com o passado e a monumentalidade de uma forma praticável, e “funcionaria como um grande teatro de encenação do novo poder” (Coelho, 2002, p. 107). Para a problemática da inversão worringeriana essa expressão guarda significado: o teatro pressupõe um roteiro e o roteiro, aqui, teria sido escrito pelo Estado. Isso explicaria, ainda segundo Coelho, porque o predomínio do Déco nas edificações de poder (Figuras 31 e 32) seria visível em governos autoritários mundo afora e, em Goiânia não pode ser reduzido a uma questão de gosto ou modismo, mas como projeto.

Na arquitetura , tanto as edificações projetadas por Atílio Corrêa Lima quanto as que foram desenvolvidas posteriormente por outros profissionais estão impregnadas das características próprias do Déco, não por ser uma questão de modismo, ou de opção de seus autores, mas por uma questão de ser o Déco o modelo arquitetônico que nesse momento mais se presta à representação do poder autoritário do governo Vargas e de seus representantes estaduais, impostos por uma interventoria ditatorial (Coelho, 2002, p.108).

Figura 31 - "Palácio Do Governo". Década de 1930 Goiânia - GO em estilo Art Déco.



Foto: Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 32 - Vista panorâmica da Secretaria Geral do Estado, 1937 Goiânia - GO em estilo Art Déco.



Foto: Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Esse é o modelo arquitetônico que melhor representará o poder ditatorial brasileiro como já o vinha fazendo em relação aos governos autoritários da Europa. É o pensamento positivista associado à retórica modernizante do Estado Novo apoiado pelas classes dominantes criando as condições favoráveis à manifestação e implantação de novas formas arquitetônicas (Andrade *et al.* *apud* Coelho, 2002, p. 113).

A leitura de Worringer acrescenta uma camada interpretativa para a discussão. Para o filósofo, a escolha de um estilo nunca é neutra, revelando a disposição de uma época diante de seu contexto, sua inclinação para a *empatia* com o mundo orgânico ou para a *abstração* que dele se afasta. Sob essa chave de leitura, o repertório neocolonial ou quaisquer outros revivalismos representariam uma forma de *empatia*, o impulso de fundir-se com a tradição e se reconhecer na continuidade das formas daquele mundo já conhecido, daquele passado. Essa *empatia* precisaria ser recusada pelo governo Vargas, por ser precisamente essa continuidade oligárquica que o discurso da revolução de 1930 pretendia ter rompido.

O Déco, por contraste, operaria como *abstração*: formas plantadas ali que não evocariam a memória de nenhuma comunidade preexistente local ou próxima, e que, por isso mesmo, estariam disponíveis para serem investidas de um significado novo. Esse contraste, não só das formas modernas com as coloniais mas da própria forma urbana, seria visto e sentido, ilustrado aqui pelas figuras 33 e 34.

Figura 33 - Venda de lenha, 1937, Cidade de Goiás - GO



Foto: Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 34 - Av Anhanguera, 1943, Goiânia - GO



Foto: Haroutim Berberian. Fonte: Acervo MIS|GO

Outro aspecto que Coelho ilumina é o modo como a escassez de recursos moldou a própria expressão formal do projeto:

De modo geral a situação econômica do estado não permitiu a construção de edifícios com um grau mais elevado de elaboração, cabendo assim aos seus arquitetos a responsabilidade por criar, com poucos recursos, uma arquitetura que representasse o poder. Essa representação não se dava pela ostentação e monumentalidade mas sim por um estilo próprio, que ao mesmo tempo não contrapunha ao ideal revolucionário nacional (Coelho, 2002, p.124).

Essa formulação encontra eco direto na posição teórica de Armando de Godoy, que assumiria a condução do projeto da nova capital após o afastamento de Atílio Corrêa Lima (Figura 35). Ao se debruçar sobre o problema das grandes despesas inerentes à construção de edifícios públicos, Godoy via na proporção, e não no material, o fundamento da beleza arquitetônica: “Um edifício público não precisa ser constituído por materiais caros para se impor à admiração geral, sob o ponto de vista estético. A beleza de uma construção está na relação das suas diferentes partes e na distribuição de seus volumes” (Godoy, 1942, p. 17).

Figura 35 - Momento em que Atílio teria deixado as obras da cidade de Goiânia em 1935 (Rezende, 2021), são visíveis os primeiros edifícios públicos de Goiânia no centro cívico, mostrando o palácio do governo e o prédio da Secretaria geral ainda em construção.



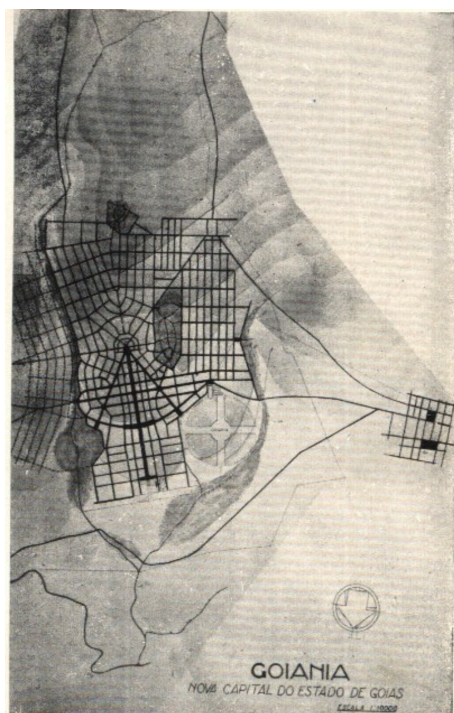
Fonte: IBGE, 1942.

Armando Augusto de Godoy foi um militar, importante escritor sobre urbanismo e habitação e formador de opinião. Formou-se engenheiro pela Escola Polytechnica do Rio de Janeiro (atual Escola Politécnica da Universidade Federal do Rio de Janeiro) e após se formar, em 1903, teria ensinado matemática, física e agrimensura sob a filosofia de Auguste Comte no Colégio Militar até sua aposentadoria como coronel e professor de álgebra (Outtes, 2019, p.267). Membro da comissão técnica do Automóvel Clube do Brasil e entusiasta das estradas de rodagem, Godoy foi engenheiro municipal da cidade do Rio de Janeiro, onde seria “um importante elemento de ligação entre a prefeitura e a equipe de Alfred Agache, tendo feito subsequentemente campanha para a adoção de seu plano” (Outtes, 2019, p.268). Interessado pelo relacionamento entre estética, salubridade e loteamentos, pensava a cidade como um organismo que evoluiria, no sentido darwinista, para caminhos melhores. O engenheiro tinha fortes influências no planejamento urbano inglês e no positivismo, e esteve envolvido com o projeto de Goiânia desde seu início, sendo o técnico contratado pelo interventor Pedro Ludovico Teixeira para cancelar a decisão da comissão que fez a escolha do local (Diniz, 2007).

A transição de Atílio Corrêa Lima para Armando de Godoy nos permite observar a convivência em uma mesma cidade de duas matrizes distintas e igualmente legítimas do pensamento urbanístico do século XX. Enquanto o projeto de Atílio se filiava à escola francesa de urbanismo com sua tradição de eixos monumentais, zoneamento rigoroso e hierarquia axial do espaço público com o apelo da perspectiva (Figura 36), Godoy inscreveria Goiânia também em uma outra tradição.

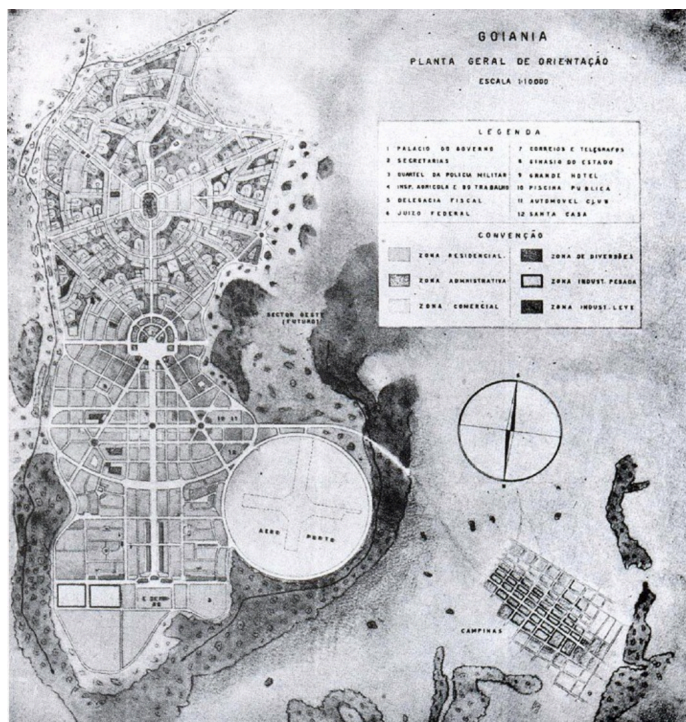
O engenheiro faria referência à cidade Jardim de Ebenezer Howard e Raymond Unwin, com suas referências à paisagem orgânica e a escala humana como princípio de composição, com um olhar higienista ambiental e de matrizes inglesas igualmente formado por uma concepção deliberada de como a forma urbana deveria moldar a vida dos seus habitantes (Figura 37). Nesse sentido, introduziu as vias curvilíneas e os lotes ajardinados com recuos generosos no Setor Sul, além da mudança de tratamento ao traçado da própria Praça Cívica.

Figura 36 - Plano de Goiânia, Atílio Corrêa Lima, 1933-1935



Fonte: Gerência de Documentação, Cartografia e Topografia da SEPLANH.

Figura 37 - Plano de Goiânia, com a proposta de Armando de Godoy para o Setor Sul, 1936-1938.



Fonte: Gerência de Documentação, Cartografia e Topografia da SEPLANH.

O que essa pluralidade de matrizes torna visível é que a modernidade de Goiânia não teria se limitado ao vocabulário formal de seus edifícios mais emblemáticos. As disputas entre o traçado axial e o sinuoso, entre o Déco e o modernismo, entre a monumentalidade institucional e a escala doméstica do Setor Sul, teriam acontecido sobre um substrato que as antecedia e as tornava possíveis: a infraestrutura técnica e normativa do plano.

Os afastamentos obrigatórios, os recuos padronizados, as casas-tipo, as redes de esgoto e abastecimento d'água, como também a iluminação pública, eram dispositivos que inscreviam cada edificação, independentemente de seu estilo, em um regime sanitário, viário e administrativo que nenhuma cidade colonial da região havia contemplado. Uma casa de feições ecléticas construída em Goiânia nos anos 1940, ou mesmo uma habitação com reminiscências de linguagem colonial, estavam mais comprometidas a uma vanguarda moderna não pela pele de sua fachada, mas pelo solo técnico que as sustentava: o lote demarcado, o recuo que as separava da vizinha, a rua pavimentada à sua frente, o esgoto que as conectava à rede pública (Figuras 38, 39 e 40). A modernidade era, portanto, mesmo com diferentes faces, e, antes de tudo, um regime, uma *vontade de forma* imposta ao tecido urbano inteiro pelo plano, mesmo quando não se concretizava como estilo.

Figura 38 - Rua 07, Setor Central, Goiânia - GO, a foto seria também publicada em IBGE, 1942, portanto, de data anterior à publicação.



Foto: Autor não identificado. Fonte: SEPLANH.

Figura 39 - Rua 7 esquina com a Avenida Anhanguera, 1937, Goiânia - GO



Foto: Autor não identificado. Fonte: Acervo MUZA/MIS|GO.

Figura 40 - Primeiras construções da Rua 20, 1937, Goiânia-GO



Foto: Eduardo Bilemjian. Fonte: Acervo MIS|GO.

A coexistência dessas matrizes pode indicar que, embora Atílio Corrêa Lima e Armando de Godoy tenham partido de diferentes linhagens teóricas do urbanismo, e que tenha havido diferenças em seus traçados e seus projetos para as edificações públicas, ambos os projetos parecem compartilhar de uma mesma raiz no que diz respeito à sua implementação. Os projetos de ambos configuravam expressões de uma modernidade que se desejava materializar enquanto projeto político.

Mesmo diante das diferenciações formais entre os setores da cidade, os modelos adotados parecem manter a premissa dessa *vontade de forma* exógena, estabelecida como uma diretriz planejada que antecedia a fixação da própria comunidade, observando-se, aqui, uma estrutura urbana que não se desenvolveu a partir da sedimentação gradual de práticas sociais locais, mas que teria sido inserida no território como um arranjo normativo e técnico predeterminado, encomendado.

Em ambas as versões do projeto, a *vontade de forma* que ele tentava satisfazer e construir era uma só: a modernidade.

A partir daí, Goiânia assume os holofotes e a Cidade de Goiás cai no ostracismo esperado. Afinal, a modernidade almejada vinha pelos trilhos do trem, mas materializava-se na cidade de ruas largas e arborizadas, por meio de suas construções art déco. O asfalto substituíra a pedra, assim como o tijolo ocupava o lugar do adobe e o carro atropelava o cavalo. [...] Como já se

preluciava, Goiânia era vista como a porta de entrada de Goiás à modernidade. Os trilhos dos trens anunciaram essa possibilidade, mas a cidade materializava a inserção. Tudo ali cheirava a modernidade: construções sem telhados aparentes, trabalhadores de vários lugares do país, máquinas abrindo ruas e transportando materiais e pessoas, enfim, indícios que rompiam com a morosidade dos tempos de isolamento e atraso. Tempos que a Cidade de Goiás tão bem representava, mas que já não interessava (Oliveira, 2011, p. 192, 203).

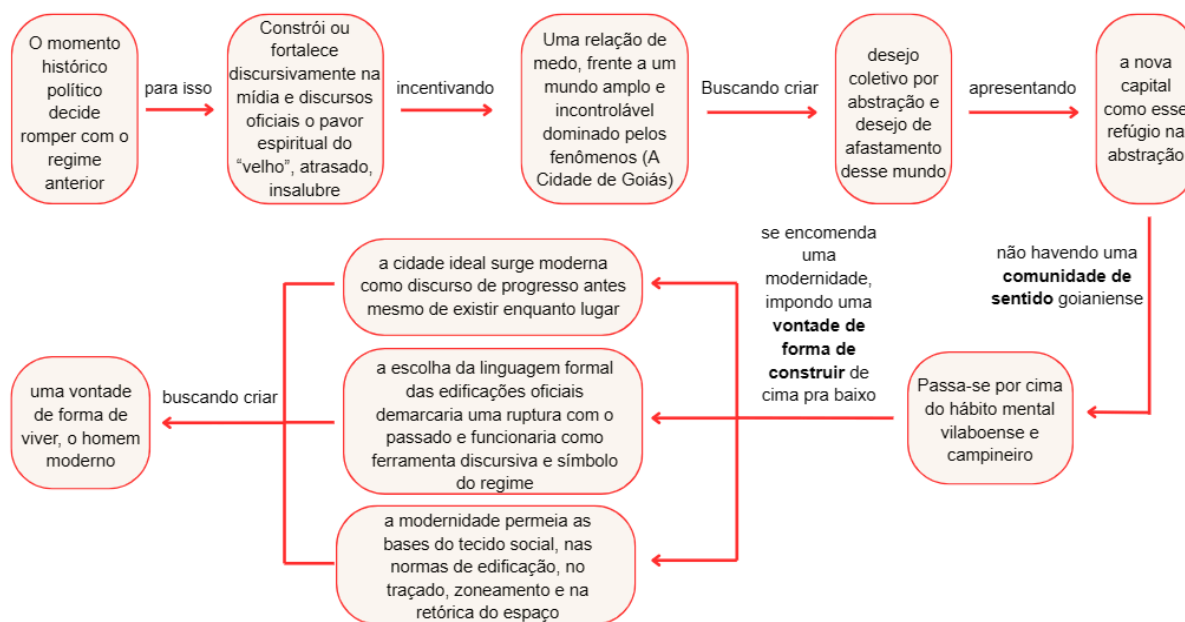
Considerações finais

À luz de Worringer, *a contraposição discursiva entre a antiga e a nova capital de Goiás*, que fundamentaria o desejo de afastamento do atraso representado pela cidade de Goiás, *o plano de monumentalidade* que buscaria ordenar o comportamento na cidade, *a escolha do estilo construtivo das edificações oficiais*, como símbolo da nova ordem de poder bem como *as diversas formas de modernidade que atravessam os parâmetros urbanísticos* e viriam a formar as bases do tecido urbano, formam um argumento convergente: a inversão do conceito de *vontade de forma* no caso da construção de Goiânia.

A *Kunstwollen* em seu sentido original emerge organicamente de uma *comunidade de sentido* vivendo um mesmo momento histórico e compartilhando hábitos mentais, a partir de uma relação coletiva entre um povo e sua circunstância existencial, de desejo de aproximação (*empatia*) ou afastamento (*abstração*), gerando a *vontade de forma* de uma época, que se concretizaria nos estilos, formas de se construir e viver, como visto.

O que se verifica, entretanto, no caso de Goiânia é a subversão do conceito, o *pavor espiritual* do “velho” (da república velha, da velha forma de viver e daquele Goiás velho) teria sido parte de um discurso do Estado que, ao reiterar sistematicamente a insalubridade, o atraso e o caos que a antiga capital teria sido, buscaria construir a condição que, em Worringer, seria vivida organicamente, de *pavor espiritual do espaço* frente a um mundo que é dominado pelos fenômenos naturais, incontrolável e incompreensível. A forma da nova cidade planejada não derivou de um sentimento coletivo, não havia ainda cidade para haver uma *comunidade de sentido* ali, antes, a forma foi decretada, encomendada, projetada e imposta sobre um território, na intenção de ordenar a forma de viver e habitar aquele espaço antes mesmo que ele existisse como forma física (Figura 41).

Figura 41 - Quadro síntese da inversão da vontade de forma em Goiânia



Fonte: elaboração própria

A nova e moderna capital de Goiás, fruto do projeto varguista, foi construída com tração animal e passaria as duas décadas seguintes esperando a chegada do trem, considerado o grande símbolo da modernidade. Esses fatores apesar de contraditórios não a descaracterizam como uma cidade moderna, uma vez que a cidade só pôde se tornar o que é hoje precisamente por ter sido construída segundo uma intenção de modernidade e contornando as dificuldades impostas pelo contexto da época, como o emprego rudimentar dos carros de boi para efetivação da modernidade (Figura 42).

Figura 42 - Carros de boi na construção da praça cívica 1936, Goiânia - GO



Foto: Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO.

Apesar de não podermos afirmar o sucesso ou fracasso desse projeto de fabricação de uma *kunstwollen*, ao analisar o processo da inversão da *vontade de forma* como projeto político do governo Vargas na construção de Goiânia, o que se percebe a partir dos exemplos mencionados é uma distância ideológica entre a cidade imaginada e a cidade vivida.

Tal constatação nos permite questionar se houve a assimilação dessa *vontade* plantada: se a modernidade na forma física da cidade se efetivaria, em certa medida, pelas imposições do próprio plano e obras de infraestrutura, a *vontade* de modernidade projetada pelo Estado teria atingido a *vontade de forma* de vida? Isto é, o modo de vida, os hábitos e os anseios das pessoas que habitariam a cidade?

Nessa época já eram 22 mil pessoas habitando esse município, e mais de 1.600 edificações, entre administrativas, comerciais, residenciais e industriais. Antes mesmo da inauguração oficial de vários dos edifícios administrativos, a cidade já tinha vida própria, mas, ao contrário da sociedade dentro da utopia moderna proposta, industrial e disruptiva, a vida que ia se constituindo era interiorana, pacata, repleta de tradições trazidas de outras cidades de Goiás e da antiga capital, além de incorporar muitas das tradições dos muitos imigrantes de outras regiões do país (Rezende, 2021, p.108).

No começo, Goiânia era formidável. Não havia, como nas demais cidades, pessoas ou famílias privilegiadas. [...] Podia-se fazer o que quisesse, e o

campo era livre para quem fosse mais audaz ou possuidor de criatividade. Para coroar, havia enorme entusiasmo, o imenso orgulho das pessoas que aqui trabalhavam e viviam, para quem Goiânia já era uma empresa vitoriosa e uma cidade plenamente realizada. Mas isso não era verdade, e Goiânia era, simplesmente, um enorme acampamento sem água, sem luz e sem esgoto, onde um quarto para morar era difícil de encontrar e, quando encontrava, era caro, onde as pensões e casas de pastos eram raras, onde não havia nem leite nem frutas. [...] Apesar das dificuldades, as casas tinham privada patente dentro de casa e banheiro de chuveiro, além de ser portadora de uma nova mentalidade mais aberta e progressista. De qualquer maneira, a vida em Goiânia era melhor e oferecia perspectiva de progresso que em Goiás não existia (Teles, 2012, p. 26 *apud* Oliveira; Mello, 2017, p.625).

Assim a capital de Goiás inicialmente concebida num padrão ao mesmo tempo modesto quanto à estimativa da superfície e ambicioso quanto aos modelos escolhidos e a significação desejada, não tem nada de uma criação revolucionária: ela permaneceu tradicional em sua essência, embora sensível a certos princípios novos, referentes, por exemplo, à distribuição da habitação; mas foi muito mais fecunda do que parece a primeira vista e é preciso fazer justiça ao espírito de síntese de Atílio Corrêa Lima, que, sem afetar muito os hábitos solidamente enraizados e ainda irremovíveis, conseguiu realizar uma obra original e lançar bases para o futuro. Goiânia, que o autor do seu plano queria que fosse monumental, racional e humana, surge afinal de contas como uma etapa marcante na evolução do urbanismo do Brasil, embora ainda se esteja longe do coroamento que é o grande empreendimento de Brasília (Bruand, 1999, p.352).

É importante ponderar que a realidade da nova capital goiana descrita de maneira similar pelos três autores acima citados, em diferentes registros de análise, se dava em razão da cidade ainda estar em seu estado seminal, e que, oportunamente, a população ficaria mais numerosa, o traçado mais preenchido de edificações e a infraestrutura mais abrangente (Figuras 42 e 43).

No entanto, e segundo a leitura a que se propôs o presente trabalho, constata-se que, embora tenha-se intencionado implantar um projeto político na fundação desta capital que operasse como um projeto civilizador para o cerrado goiano, a modernidade encomendada e divulgada como ideal ainda levaria um tempo para ser assimilada por aquela sociedade goianiense em formação.

Figura 42 - Grande Hotel na década de 1930, Goiânia - GO



Foto: Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO.

Figura 43 - Grande Hotel na década de 1940, Goiânia - GO



Foto: Autor não identificado. Fonte: Acervo MIS|GO.

Visitei Goiânia em 1937. Uma planície sem fim, que parecia, ao mesmo tempo, um terreno baldio, um campo de batalha, erizada de postes de eletricidade e de estacas de agrimensura, exibía uma centena de casas novas dispersas pelos quatro cantos do horizonte. A mais importante era o hotel, paralelepípedo de cimento, que, no meio desse achatamento, evocava uma aéro-estação ou um fortim; ter-se-lhe-ia aplicado de boa vontade a expressão “bastião da civilização”, num sentido não mais figurado mas direto, que adquiria, com esse uso, um valor singularmente irônico. Pois nada poderia ser tão bárbaro, tão inumano, quanto esse empreendimento contra o deserto. Essa construção sem graça era o contrário de Goiás; nenhuma história, nenhuma duração, nenhum hábito havia saturado o seu vazio ou amenizado a sua rigidez; sentíamos-nos ali como numa estação ou num hospital, sempre passageiros e jamais residentes. Somente o temor dum cataclismo poderia justificar essa casamata. Produziu-se um, com efeito, cuja ameaça se prolongava no silêncio e na imobilidade reinantes. Cadmus, **o civilizador, tinha semeado os dentes do dragão. Numa terra esfolada e queimada pelo hálito do monstro, esperava-se que nascessem homens** (Lévi-Strauss, 1957, p. 128 *apud* Oliveira; Mello, 2017, p.619, grifo nosso).

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. O Ministro que desprezou a rotina. **Módulo - Revista de Arquitetura, Urbanismo e Artes**. Rio de Janeiro, n. 40, p. 21-22, set./1975. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&pagfis=3405>. Acesso em: 16 jun. 2026.
- ARAÚJO, Vivaldo Jorge de. O Bairro de Campinas: A Querida Campininha das Flores – 208 Anos. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás**, Goiânia, n. 32, p. 123-128, 2021.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- CAVALCANTI, Lauro. **As preocupações do belo**. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995.
- CHAUL, Nasr Fayad. Goiânia: a capital do sertão. **Revista UFG**, Goiânia, v. 11, n. 6, p. 100-110, jun. 2009.
- COELHO, Gustavo Neiva. O Art Déco e a política modernizadora na fundação de Goiânia. In: BOTEELHO, Tarcísio Rodrigues (Org.). **Goiânia: cidade pensada**. Goiânia: Ed. da UFG, 2002. p. 103-128.
- CONSELHO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO BRASIL (CAU/BR). **Palácio Gustavo Capanema será um dos palcos do 27º Congresso Mundial de Arquitetos. 2020**. Disponível em: <https://caubr.gov.br/palacio-gustavo-capanema-sera-um-dos-palcos-do-27o-congresso-mundial-de-arquitetos/>. Acesso em: 18 jun 2026.
- DAHER, Tânia. O projeto original de Goiânia. **Revista UFG**, Goiânia, ano XI, n. 6, p. 77-91, jun. 2009.
- DINIZ, Anamaria. **Goiânia de Attilio Corrêa Lima (1932-1935): ideal estético e realidade política**. 2007. 250 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- FREITAS, Venerando de. [Discurso na Sociedade Amigos de Alberto Tôrres]. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Goiânia: coletânea especialmente editada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística como contribuição ao batismo cultural de Goiânia**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1942.

GODOY, Armando Augusto. A futura capital de Goiaz. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Goiânia**: coletânea especialmente editada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística como contribuição ao batismo cultural de Goiânia. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1942.

GODOY, Armando Augusto. Relatório sobre a conveniência da mudança da Capital. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Goiânia**: coletânea especialmente editada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística como contribuição ao batismo cultural de Goiânia. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1942.

IPATRIMÔNIO. **Rio de Janeiro – Edifício Dom Pedro II – Central do Brasil**. [S. l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/rio-de-janeiro-edificio-dom-pedro-ii-central-do-brasil/>. Acesso em: 18 jun. 2026.

IPATRIMÔNIO. **Rio de Janeiro – Ministério da Guerra**. [S. l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/rio-de-janeiro-ministerio-da-guerra/>. Acesso em: 18 jun. 2026.

KRAMER, Hilton. Introduction. In: WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction and Empathy**: a contribution to the psychology of style. Tradução de Michael Bullock. Chicago: Ivan R. Dee, 1997. p. vii-xiv.

LIMA, Atílio Corrêa. Goiânia: a nova capital de goiaz. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Goiânia**: coletânea especialmente editada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística como contribuição ao batismo cultural de Goiânia. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1942.

LIMA, Atílio Corrêa. Plano Diretor da Cidade. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Goiânia**: coletânea especialmente editada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística como contribuição ao batismo cultural de Goiânia. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1942.

LOPES, Rosângela Deolinda Ribas. **A construção e a transformação da paisagem de Campinas: de cidade a bairro de Goiânia**. 2019. 125 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento e Planejamento Territorial) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2019.

MONTEIRO, Ronaldo Pinto. **A Praça Cívica de Goiânia**: espaço de poder, de cultura e manifestações políticas. 2020. 186 p. Dissertação (Mestrado em Ciências

Sociais e Humanidades) – Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER), Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2020.

NEVES, Priscila Pires Corrêa; LAURENTIZ, Luiz Carlos de. A recepção e a difusão da arquitetura e urbanismo modernos brasileiros na plena amplitude de sua abordagem: Goiânia-GO, a concepção de uma capital moderna como modelo ideal da nova política, o Estado Novo e as mudanças do plano urbano da região sul após esse governo. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 12., 2017, Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia: FAUeD/UFU, 2017.

O PALÁCIO do Trabalho: o majestoso edifício onde se acha instalado o ministério do trabalho. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, ano 2, v. 1, n. 2-3, p. 70-79, fev./mar. 1939.

OLIVEIRA, Adriana Mara Vaz de; MELLO, Márcia Metran de. Cidade e memória: entre o desejo e o afeto. **Cadernos de História**, Belo Horizonte, v. 18, n. 29, p. 616-628, jul./dez. 2017.

OLIVEIRA, Adriana Mara Vaz de. A percepção da mudança: os registros na cidade de Goiás. **História (São Paulo)**, v. 30, n. 1, p. 189-208, jan./jun. 2011.

OLIVEIRA, Eliéser Cardoso. **Imagem e mudança em Goiânia**. Dissertação de Mestrado. UFG, 2005.

OUTTES, Joel. As ideias e atividades de Armando de Godoy: um darwinista social inspirado pelo movimento cidade-jardim e/ou o inimigo dos arranha-céus (1923-1943)? **Tempo Social**, São Paulo, v. 31, n. 2, p. 263-283, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2019.149266>.

REIS JR., Dalmir. **Venda de Lotes (Fundação de Goiânia) - Anos 1930**. Propagandas Históricas, 24 out. 2020. Disponível em: <https://www.propagandashistoricas.com.br/2020/10/imoveis-fundacao-de-goiania.htm>. Acesso em: 17 jun. 2026.

REZENDE, Marília Mota. **Ética em intervenções no patrimônio arquitetônico: a Praça Cívica em Goiânia**. 2021. 282 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. O pensamento francês na fundação de Belo Horizonte: das representações às práticas. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). **Cidades Capitais do Século XIX: Racionalidade, Cosmopolitismo e Transferência de Modelos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 135-181.

SILVA, Genilder Gonçalves da; MELLO, Marcelo de. A Revolução de 1930 e o discurso da ruptura: Goiânia e a Marcha para o Oeste. **Cordis**. Revoluções, cultura e política na América Latina, São Paulo, n. 11, p. 57-89, jul./dez. 2013.

SILVA, Janaina Ferreira dos Santos da. Getúlio Vargas e Pedro Ludovico Teixeira: a aliança nacional-regional através da retórica da modernidade entre 1930-1944. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 31., 2022, Goiânia. **Anais [...]**. Goiânia: PUC Goiás, 2022. p. 652-666. Formato híbrido.

TEIXEIRA, Pedro Ludovico. O problema da mudança da Capital. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Goiânia**: coletânea especialmente editada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística como contribuição ao batismo cultural de Goiânia. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1942.

VIDAL, Laurent. Capitais sonhadas, capitais abandonadas: considerações sobre a mobilidade das capitais nas Américas (séculos XVIII - XX). **História (São Paulo)**, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 3-36, jan./jun. 2011.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction and Empathy**: a contribution to the psychology of style. Tradução de Michael Bullock. Chicago: Ivan R. Dee, 1997.

WORRINGER, Wilhelm. **Form problems of the Gothic**. New York: G. E. Stechert & Co., 1918.